= A un grande paesaggista =
= G. C. OLSCHKI =
Giugno 1920

PRECETTI ELEMENTARI

SULLA

PITTURA

DE'

PAESI.

ROMA

NELLA STAMPERIA DE ROMANIS

MDCCCXVI.

Con Licenza de' Superiori.

A SUA ALTEZZA

LA SIG. PRINCIPESSA

ALESSANDRINA DIETRICHSTEIN

NATA CONTESSA SCHOUVALOFF.

Ecco finalmente vinta la naturale ripugnanza di pubblicare le riflessioni fatte ne' miei studj sulla campagna, e così adempiuta la parola data da molto tempo a Vostra Altezza. Cosa Ella però potrà ritrovarvi che non Le sia di

già nota? Ella che dipinge la storia, non meno che il paese con tanta lode, e che quindi per merito fu ascritta nella insigne Accademia di S. Luca? Ma non tutte le cose possono avere il pregio di pascer la mente, e ve n' ha pur di quelle che parlano al cuore, onde io mi lusingo che la mia operetta abbia ad esserle cara, come quella che viene da persona che ambisce tanto di darle una perpetua testimonianza di quella affezione e stima, colla quale mi dò l' onore di essere

Dell' Altezza Vostra.

Devotiss. ed Obbligatiss. Serva

MARIANNA DIONIGI.

CERTIFICATO

DELL' INSIGNE

ACCADEMIA DI S. LUCA.

L' Opuscolo teoretico sulla Pittura dei Paesaggi, che desidera pubblicare colle stampe la nostra egregia Co-Accademica di S. Luca Signora Marianna Dionigi, è scritto con erudizione, chiarezza, e con possesso di Arte; ed è tanto più pregevole, quantochè è il prodotto di un' Autrice che fa onore al sesso, ed alla patria, e che colli stessi suoi magistrali lavori dimostra la perfetta analogia che le sue tele hanno colle sue dotte teorie.

Richiesto pertanto il Collegio di belle Arti in S. Luca di esporre su di esso opuscolo il suo sentimento, ed incaricatine dell' esame li Signori Accademici Vincenzo Cav. Camuccini Principe, Guglielmo Lethiers Direttore dell' Accademia di Francia, Carlo Labruzzi, ed Andrea Cav. Vici, la medesima Accademia sul di sopra esposto di loro sentimento, ha commesso all' Accademico Segretario di spedirne il presente certificato munito del sigillo Accademico, e della firma delli nominati Colleghi Deputati.

Dato dalle nostre stanze Accademiche questo dì 20 Novembre 1808.

Cav. Vincenzo Camuccini Principe.
G. Guillaume Le Thiers.
Cav. Andrea Vici Primo Consigliere.
Carlo Labruzzi.

Virginio Bracci Accademico Segretario.

IMPRIMATUR,

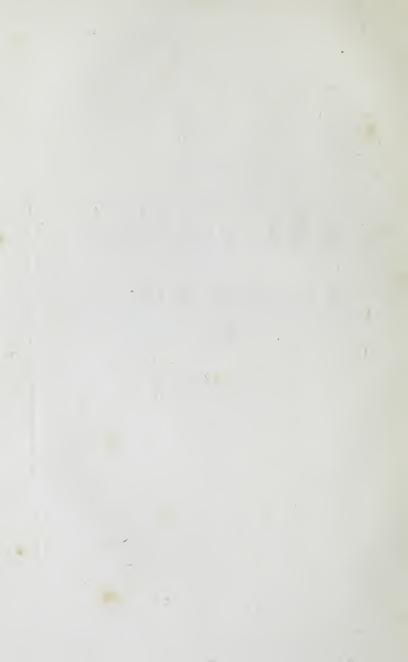
Si videbitur Rev. P. Mag. Sacri Palatii Apostolici.

Candidus Maria Frattini Archiep. Philipp. Vicesgerens.

IMPRIMATUR.

Fr. Philippus Anfossi Ord. Præd. Sacri Palatii Apostolici Magister.

PARTE PRIMA

DISEGNO.

Il quadro magnifico della Natura che si presenta nell' aperta campagna, desta sovente negli animi ben disposti il desiderio di poterla imitare. Per giungere a questo scopo, come avviene di ogni altra nobile facoltà, abbisogna il soccorso dell' arte. Le opere de' valenti pittori che a' dì nostri risplendono, sono sufficienti a dimostrare quanto dall' arte medesima conseguire si possa. Ma è necessario a chi ne ignora del tutto la pratica e la teorica, anticipatamente conoscere per gradi la via che dee condurlo alla meta. Non sono a ciò inefficaci le astratte considerazioni ricavate dallo studio del vero in concreto. Queste ora si porgono nella presente operetta. Al timore del pubblico giudizio in me prevalse il desiderio dei progressi dell' arte, e dell' utilità di que' pochi savj giovanetti che preferiscono il buon uso del tempo alla comune dissipazione. Gessner delicato nell' esprimere la Natura col pennello, egualmente che collo stile, in una sua lettera sulla Pittura a paesi esprime la brama, che taluno ne scriva gli elementari precetti con regole fondamentali. Mossa io da così autorevole eccitamento, tentai

secondarlo; perocchè fra tanti volumi sulle discipline liberali, niuno incontrandone sulla Pittura a paesi, giudicai non disconvenire a forze mediocri, scendere in tale palestra in cui non trovi competitore.

DISEGNO.

Il disegno è il principio e l'anima di tutte le arti meccaniche destinate sì all' utile, che al diletto degli uomini; ad esso però sono particolarmente appoggiate le belle Arti, che diconsi d'imitazione. Per di lui mezzo avviene che lo scultore possa dar vita ai marmi, e per lui è al pittore concesso di trasportar sulla tela qualunque oggetto. Il suo più nobile esercizio è quello di rappresentare l' umana figura, sì per l'eccellenza propria di questa, come per l'origine, e l'essere che dalla medesima prende la parte storica, cioè la più sublime, della pittura. Non è per altro che il Disegno non appartenga eziandìo alla pittura dei paesi; e poichè a questa parte, se non al par di quella sublime, non pertanto a giudizio di molti meno dilettevole, mi sono proposta di agevolare a' principianti la strada, dal modo di ben disegnare incomincio, in quanto egli è il primo passo ad acquistare la fama di Paesista.

Per ben disegnare adunque è necessario in primo luogo aver presenti le leggi della

prospettiva. Senza di questa non speri il pittore di poter con lode raccogliere insieme sulla tela i varj oggetti compresi nel punto di veduta, o di giungere a realizzare nella sua composizione le idee che se gli presentano alla fantasìa. La prospettiva è quella che determina la misura degli oggetti, ne prescrive la forma e le proporzioni, ne mostra la disposizione, ne assegna le distanze; essa è in una parola che colla sua magìa fa disparire per dir così la superficie piana della tela, e vi sostituisce boschi, fiumi, colli, e pianure. Necessaria per tanto è l' intelligenza della prospettiva.

Poche sono le regole che a quella conducono; e per comodo del mio lettore, anzichè rimetterlo ai libri che di tale scienza diffusamente hanno trattato, quì le esporrò brevemente.

ALCUNE REGOLE DI PROSPETTIVA

La Prospettiva lineare è l' arte di rappresentare gli oggetti come compariscono al nostr' occhio protratti sopra un piano retto.

Una pittura perfetta dovrebbe riportar sulla tela gli oggetti nel modo in cui li veggiamo dalla Natura, onde l' occhio deluso non sapesse distinguere il vero dal rappresentato. È necessario perciò che i raggi della luce vengano all' occhio del riguardante da ogni parte del quadro, colle medesime circostanze di direzione, di luce, di ombre, e di colori, come farebbero venendo dalle parti corrispondenti dell' oggetto reale.

Questa scienza si divide in due classi, in prospettiva cioè naturale, ed artificiale. La prima diminuisce ed allontana pianure, monti, e simili; l' artificiale risguarda in egual modo, Città, ponti, edificj, e tutto ciò che è opera e lavoro degli uomini.

È vano sperare che l' esercizio, e la pratica del disegno possa giungere a stabilire da se stessa la proporzione degli oggetti senza

l' ajuto della prospettiva che la sostenga con basi fondamentali.

Io non mi sono proposta di fare un trattato di prospettiva, giacchè molti libri parlano diffusamente della medesima. È solo mio scopo di riunire le poche cose che mi sembrano assolutamente indispensabili per la buona disposizione delle parti in un quadro, onde anticiparle a questi elementari precetti che sono per dare sulla Pittura a paesi.

È necessario prima di ogni altra cosa il fissare la linea dell' Orizzonte, ed il punto di vista.

ORIZZONTE.

L' Orizzonte reale è quel circolo massimo che passa pel centro della sfera, dividendolo in due emisferi; lo che io accenno soltanto per distinguerlo dall' Orizzonte apparente, ed al nostro occhio sensibile. L'Orizzonte apparente adunque viene considerato come una tangente sopra qualunque punto del Globo. Quella linea che veggiamo nel mare e nelle vaste pianure confinare apparentemente col Cielo, è l' esatto Orizzonte apparente. Nei

luoghi di meno estesa veduta, ove non si scorge distinta questa linea Orizzontale, perché impedita da monti, da fabbriche ec. verrà determinata dalla posizione del riguardante, più, o meno elevata, essendo quella il giusto livello del di lui occhio; e questa linea immaginaria sempre parelella al vero Orizzonte, tolti che potessero essere gl'impedimenti frapposti, anderebbe a confinare colla linea del mare.

Sebbene la linea apparente anzidetta descriva un circolo, in qualunque siasi disegno converrà descrivere una retta, poichè il nostr' occhio fisso a riguardare il determinato punto di vista, non può comprenderne il giro.

Fissato adunque l' apparente Orizzonte, ed il punto di vista, gli oggetti sottoposti a quella linea si vedranno salire nei lati estremi verso la medesima, concorrendo a quel punto; e dicasi l' opposto degli altri situati al di sopra. Per la qual cosa è evidente che essendo noi più alti, scopriremo le parti superiori de' primi, e le inferiori de' secondi; per esempio se un ponte rimane sotto il nostr' occhio, vale a dire sotto l' Orizzonte, potremo vedere la strada, e ci saranno occul-

tate le volte degli archi ; scendendo poi al livello dell' acqua , ci si occulterà per lo contrario la strada , e potremo scorgere il di sotto degli archi .

PUNTO DI VISTA

Il punto di vista è quello ove si fissa lo sguardo , e fa l' asse dell' occhio , ovvero il raggio centrale nella linea dell' Orizzonte sopra la linea della terra A. B. ossia linea del piano , paralella all' Orizzonte , I.ª Figura Tavola I.ª ; questo è il punto dell' occhio , ovvero punto della veduta sopra l' Orizzontale D. E. ; a tal punto si debbono congiungere tutte le linee parallelle , che sono perpendicolari al quadro , e si nomina punto di veduta , o dell' occhio , perchè è direttamente incontro all' occhio del riguardante .

PUNTO DELLA DISTANZA.

Determinata l' altezza dell' occhio , e la linea dell' Orizzonte col punto di veduta , convien fissare eziandìo il punto della distanza del

medesimo occhio dalla superficie del quadro.

Il punto di distanza si pone nella linea Orizzontale, tanto lungi dal punto di veduta, quanto il riguardante dee star lontano dal quadro per vederlo perfettamente. Se ne mettono due, ed anche quattro a suo arbitrio, sempre equidistanti dal punto di veduta, come è dimostrato nella I.ª figura colla linea orizzontale D. E., nella II.ª coll' H. I. e nella III.ª colla P. Q. Per mezzo di queste distanze si trovano gli scorci delle figure, e dei corpi. Se per esempio nella linea della terra F. G., Fig. II.ª Tav. I.ª, si tirano due linee concorrenti al punto di veduta K. e che da' medesimi punti F. G. si tirino altre due linee a questi punti della distanza H. I. dalla sezione L. M., che fanno queste due linee ultime concorreuti, si ha lo scorcio perfetto. Adunque F. G. serve per un lato del quadro, e le due concorrenti per gli altri due. Le linee tirate ai punti della distanza sono le Diagonali.

PUNTI ACCIDENTALI.

I punti accidentali, o posti a caso sono quelli a cui concorrono gli oggetti situati senz'ordine sopra il piano, i quali non possono esser tirati al punto di distanza, ma solo alla ventura ove s' incontrano nella Orizzontale.

Per cagion d' esempio i due corpi solidi retti-linei X. Y. Fig. III.ª Tav. I.ª danno nell'Orizzontale P. Q. i punti U. U. U. U. e non possono esser tirati al punto di veduta K., nè a quelli della distanza S. T. Alcune volte gli oggetti sono sì mal disposti, che convien porre quei punti assai lontani dal punto di veduta, ed alcune volte anche fuori del quadro, immaginando una prolungazione della linea Orizzontale, secondo l' inclinazione de' corpi solidi che si trovano sopra, o sotto l' Orizzonte.

ELEVAZIONE DEGLI OGGETTI SUL PIANO, E LORO DIMINUZIONE.

Per determinare l' altezza degli oggetti sopra il piano vi abbisognano le regole seguenti.

La linea della terra sia divisa egualmente, e si supponga un piede per ogni divisione; ciò servirà per trovare le larghezze dei corpi in distanza; e per trovare similmente l' altezza alzisi sopra la linea della terra un' altra linea, e questa si divida egualmente colle stesse misure onde è stata divisa la terra. Sia per esempio questa linea C. D. Tav. II.ª Fig. I.ª perpendicolare all' A. B., appiedi poi di questa se ne tiri un' altra sino all' Orizzontale a qualunque punto dell' Orizzonte, giacchè è arbitrario il situare in qualunque parte di quella il punto di vista. Volendo da qualche punto della pianta alzar qualche cosa di una data misura, si prende detta misura nella perpendicolare fatta alla linea della terra, e da quel termine al punto dell' Orizzonte, ove prima abbiamo tirato la linea dell' estremità di detta prependicolare, se ne

tiri un' altra formando un triangolo; ed al dato punto della pianta, tirata una paralella alla linea della terra, ove questa gl' interseca colla linea di detto triangolo, si alzi una perpendicolare sino all' altra linea del triangolo; che la medesima posta nel punto richiesto sarà in prospettiva dell' altezza che si desidera.

Sia nel pavimento che è sopra la linea A. B. il punto H. dal quale vogliamo alzare una linea che può servire per figurare un piedestallo od altro, avente di altezza due piedi. Alzisi perpendicolarmente sopra la linea A. B. la linea A. D., e questa sia divisa come l' A. B. in parti eguali che siano di un piede l' una. Dal punto A. si tiri ad arbitrio una linea, che vada a terminare all' Orizzonte nel punto E.; dipoi nella misura di due piedi, che sia in F., si tiri l' F. E., fatto ciò dal punto H. si tiri l' H. I. paralella alla linea della terra, e si tagli l' A. E. nel punto I.: da questo punto alzisi la perpendicolare T. K.; che questa trasportata nel punto H. perpendicolarmente, ci darà l' altezza della linea di due piedi alla distanza richiesta che sarà H. L. Volendone un' altra della medesima altezza nel punto M., l' N. e G.

ci darà l' altezza; e così delle altre, come Q. ed R. l'altezza P.

Questo che si è detto di due piedi, si può fare in un' altezza maggiore, purchè la linea sia divisa in più parti.

Riguardo alla prospettiva di varj oggetti reali posti in diverse distanze dal punto in cui si riguarda, volendoli rapresentare in un quadro, e farli apparire con quelle stesse diminuzioni ed ingrandimenti secondo le respettive loro distanze, la regola più facile e chiara si è una linea perpendicolare alla sezione de' raggi visuali che partono dall' oggetto reale geometrico, protratta al punto di vista tanto in pianta, che in elevazione. Questa linea è precisamente il piano del quadro, o sia telaro della prospettiva, che equivale al cristallo di una finestra, dove combinandosi le linee che si portono dall' occhio a tutti i punti della veduta, se ne forma la configurazione di diversi corpi. Ciò si dimostra nella Fig. II.a, ove si rappresenta un tempietto, la di cui pianta geometrica che è nella Fig. III. let. A., e l'elevazione o profilo Fig. II. let. B., servono appunto (derivando dalla prima le larghezze, e dalla seconda le altezze) a disegnarlo in pro-

spettiva sul telaro *prospettico*, che nel presente esempio è rappresentato in pianta e in profilo dalla linea tagliata dalle altre che nella Fig. II.ª e III.ª si partono dall'occhio C., linea DD. detta del taglio.

Questa linea, o piano tagliente, può situarsi ad arbitrio più verso l'occhio, se vogliasi il disegno più picciolo dell'oggetto; e più lungi dall' occhio, cioè dentro e dietro l' oggetto, se vogliasi più grande.

Ad arbitrio ancora può situarsi il punto dell'occhio, cioè in mezzo o da parte, più vicino, o più lontano; ma per dare una dolce veduta prospettica si usa la regola di non fissarlo più prossimo di due larghezze della fabbrica che si disegna, o di un' altezza e mezza della medesima.

Sia dunque il punto C. l'occhio che guarda il tempietto, sì nella Fig. II.ª, come nella III.ª in pianta, corrispondente naturalmente al posto de' piedi. La lettera D. sia la perpendicolare di sezione, o linea del taglio sulla quale si ricava il disegno, preparato il quadro E. colla orizzontale a. a. (corrispondente cioè all' altezza dell' occhio, stabilita in C. dal piano di terra in profilo) si trasportino ai lati della linea di mezzo b. b.,

indicata nel disegno a puntini, le larghezze prese in pianta, e si pongano sopra e sotto l'a. a. le altezze prese in profilo; e da ciò ne verrà il disegno.

Onde prendere tali misure, i prospettici si servono per le larghezze di una linea qualunque che chiamano *regolatrice*, come può essere la b. b. anche in pianta, fissando sempre su quella per le larghezze una delle punte del compasso, come sull'Orizzonte a. a. per tutte le altezze.

Per disegnare in prospettiva un circolo, basta prendere sulla pianta i punti delle visuali di sei, otto, o più sezioni del circolo, secondo che detterà la propria esattezza, e ciò si dà a divedere nella pianta c.

Sapendosi disegnare in prospettiva un circolo veduto sopra o sotto l' Orizzonte, che in profilo è rappresentato da una linea, è facile disegnare altresì ogni cornice circolare, giacchè per le altezze basta il rilevarle dallo stesso profilo, come gli oggetti si rilevano dalla pianta.

L'estenzione delle regole prospettiche è molto vasta, nè converrebbe alla proposta brevità dell' opera di comprenderla quì per intiero; onde mi sono limitata ad esporre soltanto

le necessarie figure. Spero che una mente studiosa abbia in vista però che quanto maggiore sarà la cognizione della prospettiva, altrettanto di forza e sicurezza avranno le opere in disegno, o in colorito.

PROSPETTIVA AEREA

Non basta al pittore lo studio della sola prospettiva lineare, affinchè gli oggetti abbiano la conveniente distanza e diminuzione; vi si richiede anche la prospettiva aerea, la di cui magìa inerente al colorito, deve esercitarsi dalla estrema distanza, al massimo avvicinamento del quadro, e perciò credo che meglio accada parlarne nel corpo dell'opera dopo la teorìa de' colori.

PRINCIPALI NOZIONI DI ARCHITETTURA.

I fatti storici che veggiamo sovente ne' quadri, o sono rappresentati nell'interno di un fabbricato, come di una sala, di un atrio, di un tempio, o nell'aperta campagna, ove

pur sì vede introdotto un qualche edificio analogo al luogo, al tempo, ed al soggetto dell'opera. Anche le pitture a paesi richiedono di essere decorate da alcuna fabbrica, sì per dar vita alla campagna come recettacolo d'uomini, che per varietà di colore. È indispensabile adunque la notizia dell'insieme generale degli Ordini di Architettura, i quali sono distinti per la varia proporzione delle parti. Sarebbe utile a quello che vuole intraprendere lo studio del paese passare in regola tutte le teorie dell'Architettura, onde poter fare a suo luogo la scelta fra le molte idee acquistate da varj autori, per introdurre un edificio nobile ed opportuno al quadro. Ma siccome la difficoltà degli studj diminuisce il numero delle persone che apprender vorrebbero una qualunque siasi facoltà, per non atterrire il loro non ben fermo desiderio, esporrò quì sotto gli occhi de' medesimi un breve saggio degli Ordini di Architettura, sufficiente a far evitare gli errori, ne' quali facilmente s' incorre ignorando i giusti principj dell' arte.

Gli Ordini sono cinque; Toscano, Dorico, Jonico, Corintio, e Composito che anche vien detto Latino, o Romano. Tre so-

no gli Ordini principali, adoperati da' Greci, e forse anco da' Romani, poscia variati da questi secondi. Ancor noi a ben riflettere non conserviamo che i tre suddetti, giacchè il Composito non differisce dal Corintio nelle proporzioni, ma solo varia nella figura di alcuni ornati, come nel Capitello che partecipa dello Jonio, e del Corintio; ed il Toscano, a giudicar rettamente, non è che il Dorico meno ornato, secondo la più comune opinione.

Chi vuol rappresentare una fabbrica di più Ordini è in arbitrio di farlo, avendolo usato anco gli antichi, ma sempre converrà porre l'Ordine più sodo al di sotto, e al di sopra il più gentile, assegnandogli la quarta parte di altezza meno dell'inferiore. Questa teorìa è stata seguita generalmente dai moderni, quando hanno voluto adoperare più ordini; ma vi è chi trova molti difetti in tale diminuzione, e vuole che le colonne inferiori abbiano il diametro eguale al diametro da basso delle colonne dell'Ordine superiore. Ma la colonna dell'Ordine superiore non deve essere di maggior diametro nella base di quel che lo sia il diametro della colonna dell'Ordine inferiore nel collarino,

altrimenti sarebbero violate le buone regole della Statica.

Per non incorrere negli errori che denotano ansietà ed ignoranza, bisogna avvertire (ancorchè ciò non appartenga propriamente al paesista) che non si debbono moltiplicare gli ordini, se la fabbrica non mostri essere di varj piani; e siccome la cornice rappresenta la gronda de' tetti, così basterà che l'ordine inferiore abbia solamente una cornice architravata, od un solo Architrave.

Sempre sarà utile al Paesista di fare le sue fabbriche scarse di ornati, non dovendo queste assorbire tutta l' attenzione; perchè se si ponessero in secondo piano, la quantità delle parti, producendo ombre trite, toglierebbe la grandiosità del lume; e se in primo piano, il lavoro delle medesime occuperebbe soverchiamente l'occhio del riguardante in pregiudizio della totalità della composizione. Rispetto alle proporzioni, non essendo queste uniformi negli antichi edificj, nè d' accordo Vignola colle dottrine di Vitruvio, il Vignola credette ben fatto di stabilire alcune regole intorno ai cinque Ordini, combinando il parere di Vitruvio colle proporzioni generali delle fabbriche, le quali sebbe-

ne varianti nelle proporzioni, per aver quegli architetti avuto riguardo al locale dell'edificio, pure il dotto Vitruvio ha potuto dedurre dal locale, ed adjacenze delle stesse fabbriche, che quelle erano alterazioni giudiziosamente introdotte nelle parti, acciocchè quelle non sembrassero di poco svelta proporzione, se doveano essere riguardate dal sotto in su; o le loro proporzioni non sembrassero alterate, dovendosi vedere, a motivo di altri oggetti circostanti, da punti necessariamente falsi e movibili. Ed in prova di ciò il Panteon, che abbiamo tutte le ragioni di credere non venisse ingombrato nel suo prospetto, ci si manifesta come un perfetto modello dell'arte. La recente scoperta del suo piantato prova e conferma il riguardo che aveano quei dottissimi uomini alla circostanza locale; poichè essendo il Panteon situato in basso, la di lui alta e conveniente base ne rendeva svelta e proporzionata la magnifica mole.

Venendo ora alle proporzioni stabilite dal Vignola pei cinque Ordini di Architettura, incomincierò dal Toscano, come quello che prima di ogni altro fu introdotto in Italia. Il celebre autore suddetto assegna 14. mo-

duli alla colonna Toscana, o semidiametri della colonna medesima, o siano diametri 7. compresavi base, e capitello; cosicchè il fusto della colonna viene ad avere 6. diametri, o moduli 12, e la base ed il capitello presi insieme hanno due moduli; alla colonna Dorica moduli 16, cioè 8 diametri, compreso come sopra base e capitello; alla colonna Jonica 18 moduli; alla Corintia ed alla Composita, che sono le più svelte, moduli 20.

La terza parte della colonna Toscana, (o sia moduli quattro e due terzi) si dà all' altezza del basamento sotto la colonna con sua cimasa e base, cioè tutto il piedestallo; e la quarta parte per cornice, fregio e architrave.

Gli altri autori non convengono in ciò che stabilisce Vignola, da cui si ha che in ogni ordine il cornicione, cioè l' insieme dell' architrave, fregio, e cornice sia la quarta parte dell' altezza della colonna, ed il piedestallo la terza, perchè riguardo al cornicione dicono non convenire che sottili sostegni, come le colonne Corintie, debbano reggere un carico alto del pari che le Toscane, e Doriche. Trovano di altezza eccessiva il piedestallo specialmente negli ordini

delicati, e sembra piuttosto un pilastro che un piedestallo, o basamento. Perciò danno alcuni al cornicione Toscano e Dorico la quarta parte di altezza della colonna; e la quinta a quello degli altri. Alcuni più severi non contano per ordini dissimili il Toscano ed il Composito; assegnano al cornicione la quarta, al Corintio la quinta, e due noni dell' altezza delle respettive colonne all' Ordine Jonico. Da altri non è considerato per parte essenziale il piedestallo, ma piuttosto accessorio, quando debbansi collocare le colonne più alte del piano del terreno. Ciò viene usato poco frequentemente, e solo nel caso suddetto, regolandosi poi quanto all' altezza a tenore del bisogno.

L' ordine Toscano, come dicemmo, ha 7 diametri della sua colonna; ed essendo il più massiccio, ed il più semplice, si vede posto nelle opere più grossolane, come porte di ville, di città, d' arsenali ec.. Allorquando si voglia fare il piedestallo a quest' Ordine (a cui non è sempre opportuno) dovrà avere di proporzione la terza parte della colonna. Il suo basamento ha di altezza mezzo modulo; è ornato da una fascia, e da un pianetto. Il medesimo ha di aggetto un terzo

di modulo, come la respettiva cimasa, a cui appartiene una gola rovescia, ed una fascia. Il dado hà tre moduli, ed 8 parti di altezza; il che preso insieme viene a compire la terza parte della colonna. Si dà alla base che posa sul piedestallo un modulo di altezza, e quattro parti e mezza di aggetto; e viene ad essere poco più della quinta parte della detta colonna.

Il capitello Toscano ha di altezza un modulo, e di aggetto parti cinque di modulo; è ornato da un fregio che posa immediatamente sul collarino della colonna; appresso havvi un listello, un ovolo, il gocciolatojo, ossia abaco, del capitello, ed un pianetto. L'architrave ha di altezza quanto il capitello, ed il listello che semplicemente l'adorna, ha di altezza e di aggetto la sesta parte dell'altezza di detto architrave. Il fregio ha un modulo e due parti di altezza, e la cornice un modulo, e quattro parti, venendo ornata di una gola rovescia, d'un listello, e d'un gocciolatojo, seguito da un altro listello da un tondino, e da un ovolo; ciò che compone per intiero la quarta parte della colonna, compresa la base, ed il capitello.

ORDINE TOSCANO.

Il colonnato semplice dell' ordine Toscano non ha piedestallo nè pilastro (come si vede nella Tav. III.ª Fig. I.ª); così sostiene l' architrave ed ha moduli $4\frac{1}{2}$ d' intercolunnio. Le altre due maniere di colonnato (Tav. IV.ª Fig. I.ª, e II.ª) richiedono, la prima il piedestallo, ed il pilastro dietro la colonna, ed archi fra le medesime, la luce de' quali archi deve avere di larghezza moduli 6 e mezzo, e di altezza moduli 13, che è la proporzione di due quadri: nella seconda non vi è da questa altra differenza, che la mancanza del piedestallo, e qualche variazione nelle grandezze. Da una colonna all' altra vogliono gli Autori impiegare la distanza di moduli 9 e mezzo. Sotto la stessa altezza, ove esiste il centro del semicircolo che fa arco, sono situate le imposte, che hanno un modulo di altezza, un quarto di modulo di aggetto, e le alette hanno la larghezza di mezzo modulo.

È necessario sapere che ponendo il piedestallo alle colonne coll' arco, gli si assegna

di altezza la terza parte della sua colonna. Cambiano poi le grandezze, appartenendo alla luce dell' arco due quadri, alle alette un modulo di larghezza, ed uno di altezza alle imposte. Tav. IV.ª Fig. III.ª.

ORDINE DORICO.

L' Ordine Dorico per esser sodo e nobile deve essere impiegato nelle opere sode, nei primi piani degli edificj; ed è nominato Erculeo. La sua colonna ha 12 diametri e due terzi di altezza, cominciando dal piedestallo; questo debbe avere di altezza cinque moduli e un terzo, essendo diviso in tre parti, cioè basamento, dado, e cimasa. Ha di basamento parti 10 di altezza, e 4 e mezzo di aggetto, essendo ornato di un zoccolo, di un plinto, di una gola diritta, e di un listello. Il dado ha moduli 4 di altezza, ed è liscio; la cornice o cimasa ha sei parti o mezzo modulo di altezza, e mezzo modulo di aggetto; è ornata di cinque membri che sono una gola rovescia, la corona, o gocciolatojo, un listello, un mezz'ovolo, ed un pianetto. La base ha di altezza un modulo

e di aggetto 5 parti; ha per ornamento un plinto, un toro, un tondino, e l'imoscapo della colonna. La detta colonna ha nel suo fusto 20 scanalature. Si assegna all'imposta dell'arco un modulo di altezza, e quattro parti di aggetto, ornandola di due fasce, di un listello, di un tondino, di un ovolo, di un pianetto; e lo stesso ornamento si dà alla fronte dell'arco. Al collarino della colonna sono attribuite tre parti di aggetto, e va composto dal sommo scapo, e tondino.

Al capitello si dà un modulo di altezza, e di aggetto parti 5 e mezzo, e viene ornato da 8 membri, cioè da un fregio con rose rilevate nel mezzo della colonna, da tre listelli, da un ovolo, da un gocciolatojo, ossia abaco terminato da una gola rovescia, e da un pianetto.

Viene assegnata all' architrave l'altezza di un modulo, ed è liscio con una fascia, sotto la quale havvi un listello, da cui pendono alcune gocciole, o campanelle; questo listello ha tanto di aggetto, che di altezza.

Si dà al fregio un modulo e mezzo di altezza, e l'ornamento di metope, e triglifi. Vengono risaltate e ornate le metope di teschi di bue, piatti, scudi, ed inse-

gne militari secondo la destinazione dell' edificio. Vien dato ai triglifi un modulo di larghezza, diviso da canali, ed alle metope 1 e mezzo. La cornice ha tutta l'altezza del fregio, e due moduli di aggetto, e di ornamento 10 membri, cioè una fascia, che forma il capitello del triglifo, una gola rovescia, un listello, un dentello con un picciolo guscio, il gocciolatojo con un altra gola rovescia con un listello, ed il guscio con un pianetto. Onde preso nell' insieme architrave, fregio, e cornice, vengono a formare 4 moduli di altezza, o sia la quarta parte dell' altezza della colonna, compresavi base, e capitello. L'impiego degli ornamenti resta in arbitrio del gusto di chi li pone in uso.

L'opera Dorica, quando si vuol presentare in un colonnato semplice, ha gl' intercolunnj di 3 e per fino di 5 moduli secondo la circostanza. A norma dello spazio della colonna si porranno i triglifi nel Fregio della cornice, uno nel mezzo del vano dell' intercolunnio, e l' altro sopra il mezzo d' ogni colonna respettiva. Lo spazio fra l' uno e l' altro triglifo chiamato metopa, dovrà essere quadrato, anzi un poco quadrilungo, avendo

riguardo alla posizione da cui è veduta, ed a quanto gli viene tolto dall'aggetto dell'architrave.

Volendo servirsi di quest'ordine senza il piedestallo, si dividerà tutta l'altezza in parti 20. Di una di essa se ne fa il modulo del quale si faranno 12 parti come in quello Toscano: un modulo si dà alla base coll'imascapo della colonna; 14 al fusto della colonna senza l'imascapo; uno al capitello, e 4 all'ornamento, cioè all'architrave, fregio, e cornice, che fanno la quarta parte della colonna con base e capitello, come si è detto indietro, dover avere l'architrave un modulo, il fregio uno e mezzo, e similmente la cornice uno e mezzo, che presi insieme sono moduli 4, e raccolti poi cogli altri sono 20.

Quando si voglia fare un portico, o un loggiato di detto ordine, si dividerà l'altezza in parti 20. facendone il modulo, e distribuendone le larghezze in guisa che da un pilastro all'altro sianvi moduli 7, ed i pilastri siano di moduli 3. Così verranno partite le larghezze e le altezze alla sua proporzione colla luce dei vani di due larghezze in altezza, e sarà giusta la distribuzione delle metope, e dei triglifi. Le colonne debbono

collocarsi nel mezzo del pilastro e fuori di esso un terzo di modulo più del suo mezzo.

Si possono porre eziandìo de' pilastri invece delle colonne, ed in genere ciò resta in arbitrio in tutti gli Ordini.

Dovendosi fare dei portici o logge del medesimo Ordine con piedestalli, si divide l'altezza in parti 25, ed un terzo; di una se ne fa il modulo, e si determina la larghezza da un pilastro all' altro in moduli 10, e la larghezza dei pilastri in moduli 5, il vano degli archi sarà il doppio della larghezza. Dal mezzo di una colonna all' altra vi correranno moduli 15 di distanza.

La scanalatura delle colonne appartiene ai nobili edificj; ed è in arbitrio dell' autore di farla, o di ommetterla.

ORDINE JONICO.

L' Ordine Jonico per esser nobile va impiegato ove l' opera richiede nobiltà.

La sua colonna ha di altezza nove diametri; quest' Ordine si distingue dal suo capitello colle volute, e dai dentelli nella cornice.

Appartiene al piedestallo l' altezza di mo-

duli 6; si divide in tre parti, basamento, dado, e cimasa. Al basamento si dà un modulo di altezza, ornandolo di un zoccolo, di un listello, di una gola diritta, di un tondino, e di un altro listello che viene compreso nell' altezza del dado, che è di moduli 5, e rimane compreso nella stessa l'altro listello ove principia la cimasa. La detta cimasa ha di altezza un modulo, e di ornamento un tondino, un ovolo, il gocciolatojo, la gola rovescia col suo pianetto, ed ha parti 10 di moduli nel suo aggetto. La base della colonna ha di altezza moduli uno, e di aggetto parti sette; è ornata di un plinto, di un listello, di una scozia, di un altro piccolo listello, di due tondini, di un altro listello, di un toro, e di un imascapo, che va compreso nell' altezza della colonna. Il fusto della colonna ha 24 scanalature, ed ha di altezza 16 moduli e un terzo, che formano tre parti. L' imposta dell' arco ha di altezza un modulo e 6 parti di aggetto; è ornata da due fasce, da un listello, da un tondino intagliato, da un ovolo intagliato, dal gocciolatojo, da una gola rovescia intagliata, e da un listello. Al capitello Jonico vien data l'altezza di 12 parti di modulo, e si ador-

na nell'abaco con listello, gola rovescia, modiglione, listello, e fascia che forma la voluta, sotto l'ovolo intagliato, e sotto il collarino appartenente alla colonna; l'Architrave ha di altezza un modulo ed un quarto, e di aggetto parti 5. Si adorna di una gola rovescia intagliata, e d' un pianetto che gli serve di finimento.

Si dà al fregio un modulo e mezzo di altezza, e si orna con grifoni, candelabri, ed arabeschi. Alla cornice vien dato di altezza un modulo e tre quarti, e di aggetto un modulo e tredici parti, ornandola con una gola rovescia intagliata con foglie, con un pianetto, con dentelli, de' quali ciascuno ha quattro parti di grossezza, e due parti di distanza fra loro: evvi poscia un tondino ornato con fusaroli, un listello, un ovolo intagliato con ovoli corrispondenti a piombo dei dentelli, la corona, una gola rovescia ornata, un listello, ed infine la gola diritta col pianetto al di sopra.

L' architrave, fregio, e cornice prendono in somma l' altezza di quattro moduli e mezzo che costituiscono la quarta parte della colonna, compresavi la base, ed il capitello.

Non facendo il piedestallo all'intercolunnio

nel detto Ordine, si dividerà tutta l'altezza in parti 22 e mezzo. Una di queste costituirà il modulo da dividersi in 18 parti. Si assegna alla colonna 18 moduli compresa base, e capitello; all' architrave moduli 1, ed un quarto; al fregio 1 e mezzo; alla cornice uno e tre quarti; che presi insieme architrave, fregio, e cornice, vengono a fare moduli 4 e mezzo, cioè la quarta parte della colonna. La distanza dell' intercolunnio sarà di moduli 4 e mezzo.

Volendosi fare l' intercolunnio all' arco, debbono i pilastri avere di grossezza tre moduli, e la larghezza del vano ne avrà 8 e mezzo, l'altezza 17., cioè il doppio della larghezza. Dal ciglio dell' arco sino al vivo del superiore architrave vi sarà la distanza di un modulo.

Se piacerà di fare un colonnato con archi e piedestalli, l'altezza sarà divisa in parti 28 e mezzo; moduli 6 apparteranno al piedestallo col suo ornamento; alla larghezza del vano moduli 11; all'altezza 22; ed alla larghezza del pilastro moduli 4. Si assegna alle alette un modulo di larghezza, e 15 ed un terzo di altezza; alle sue imposte un modulo di altezza, e un terzo di aggetto;

un modulo di altezza alla fascia che gira intorno all'arco; ed alla mensola o cartella, che si vede locata sulla fronte della circonferenza dell' arco per sostegno dell' architrave, moduli 2 e parti 3 di altezza.

Le regole anzidette appartengono soltanto alle fabbriche di un sol'ordine, ed ai piani terreni, non potendo, allorchè l' edificio sia di più ordini, corrispondere a piombo i massicci de' pilastri, ed i vani degli archi, se non che facendoli tutti coi piedestalli, o tutti senza.

Nelle fabbriche a più ordini i pilastri diminuiscono come gli ordini medesimi, e gli archi a proporzione dell' altezza saranno più larghi in respettività dei più delicati.

ORDINE CORINTIO

Quest' ordine viene considerato come il più ricco ed il più gentile; perciò deve riserbarsi per opere sontuose, come tempj, e palazzi.

La sua colonna ha di altezza 10 diametri colla sua base, ed il capitello ornato di due ordini di foglie di volute o caulicoli ed altro.

Al piedestallo di detto ordine vengon dati moduli 7 di altezza, anche ad oggetto di assegnare al medesimo senza la cimasa la proporzione di due quadri.

Suole adornarsi il basamento di uno zoccolo, di un toro intagliato, di un pianetto, di una gola diritta ornata di foglie, di un tondino intagliato con fascia che gli gira intorno, e di un listello compreso nell' altezza del dado del piedestallo. Il dado medesimo è semplice. La cimasa è ornata di un listello compreso nell' altezza del dado del piedestallo, e d' un tondino. Il detto listello ed il tondino formano una specie di collarino; indi il fregio, e sopra un pianetto, un tondino intagliato, una gola diritta intagliata con baccelli, il gocciolatojo, una gola rovescia, ed un pianetto. La base senza l' imoscapo ha un modulo di altezza, e il detto imoscapo va compreso nel fusto della colonna, la quale ha 24 scanalature. La base ha per ornamento un zoccolo o plinto, un toro detto inferiore, un picciolo listello, una scozia, un altro picciolo listello, due tondini, con un altro listello, una scozia, un nuovo listello, ed un toro detto supe-

riore, e compreso l' imoscapo ha parti 7 di aggetto.

L' imposta dell' arco ha un modulo di altezza, e si orna con un collarino composto di listello, e tondino, con un fregio intagliato con baccelli, ed una frondetta piegata nel di lui cantone; poi con un altro listello, e suo tondino intagliato, un quarto di circolo intagliato con ovoli, un gocciolatojo, una gola rovescia, e suo pianetto. Egualmente ha un modulo di larghezza la fascia dell' arco, e va ornata con una minor fascia, e tondino, intagliato con fusaroli, indi con altra simil fascia e con un listello, con sua porzione di circolo intagliato con ovoli, e finalmente con un' altra fascia, con una gola rovescia intagliata, e con un listello.

Essendo, come si è detto, riserbato l' ordine corintio agli edificj più ragguardevoli, si può, volendo, ornare anche il dado del piedestallo; e se ne ha l' esempio dagli antichi monumenti, come dall' arco di Costantino, in cui si veggono figure, trofei, ed altro; e quando ciò non si volesse eseguire, si può ornare con un riquadro, la cor-

nice del quale sia intagliata con frondette od altro a scelta.

Si attribuisce al capitello corintio l'altezza d'un diametro ed un terzo, cioè due moduli e parti 6; due moduli alla campana, e le sei parti alla sua tavola o abbaco. Viene esso ornato di due file di foglie, l'una a metà dell'altezza dell'altra e disposte in guisa, che il mezzo di quelle di sopra pianti nel vano di quelle di sotto, e fra il vano di quelle di sopra nascano i rami, da cui partono i caulicoli, che fanno finimento all'angolo, ed al mezzo del capitello. Su quei di mezzo ci sono alcuni fiori situati nella giusta metà della tavola del capitello medesimo. La stessa altezza della tavola è ornata con tre membri, cioè il cimacio dell'abbaco con un listello e con un altro membro chiamato propriamente abbaco.

L'architrave di detto ordine si adorna con tre fasce, e queste si dividono con un tondino intagliato, con una gola rovescia intagliata, con un'altra gola rovescia, e con un pianetto che serve di finimento.

Nell'altezza del fregio si comprende un listello, ed un tondino intagliato con fu-

saroli; ciò che si può comprender anche nell' altezza della cornice, vedendosi ciò fatto in molti luoghi. Adornano la cornice una gola rovescia intagliata, i dentelli, un listello, un tondino intagliato con fusaroli, una porzione di circolo intagliata con ovoli, poi i modiglioni, una goletta rovescia intagliata, che gira intorno ai detti modiglioni, ed un listello per finimento. Evvi fra un modiglione, e l' altro sotto il gocciolatojo un riquadro ornato con un listello, ed un quarto di circolo intagliato con ovoli, e nel di lui mezzo contiene un rosone, e sopra il gocciolatojo una gola rovescia, un listello, la gola diritta, e un pianetto che gli fa finimento.

Tutta l' altezza dell' architrave fregio, e cornice viene ad essere la quarta parte della colonna con base, e capitello.

Allorchè vogliasi fare un Intercolunnio semplice di tale ordine, non dovendo aver luogo allora il piedestallo, si divide tutta l' altezza in parti 25, assegnando una di queste pel modulo, che poi si divide in 18 parti, come nell' ordine jonico. La larghezza da una colonna all' altra sarà di 4 moduli e due terzi, acciò i modiglioni della cor-

nice vengano con egual divisione sul mezzo delle colonne.

Facendo porticati o logge di tale ordine con arco, e senza piedestallo, si daranno al vano dell'arco moduli 9, di altezza moduli 18, ed al pilastro moduli 3.

Volendo fare detti porticati con piedestallo, si dividerà tutta l'altezza in parti 32 una delle quali sarà il modulo; ed al vano dell'arco si daranno parti 12, e moduli 25; di altezza poco più di due quadri, ed ai pilastri moduli 4.

ORDINE COMPOSITO

Il piedestallo dell'ordine composito ha le medesime proporzioni di quello del corintio, come anche gli archi, ed il colonnato. Varia soltanto nei membri della cimasa, e negli ornamenti. Il piedestallo adunque non si suole da alcuni autori abbellire di membri; ma siccome il composito è proprio dei nobili edificj, si approva per ciò di ornarlo, secondo l'opportunità, con intagli; e lo stesso dicasi della base della colonna come si vede da molti autori adoperata negli avanzi

delle opere antiche, ove sono rappresentate cose allusive all' oggetto della fabbrica.

La scanalatura della colonna in quest' ordine pianta al terzo della colonna medesima.

Le sue volute sono eguali alle joniche. L' altezza delle prime e seconde foglie è simile a quella delle corintie, ma differiscono nella qualità essendo quelle d' ulivo, e queste di quercia. Sopra le seconde foglie si colloca la voluta collo stess' ordine, che si adopera nel capitello corintio. Si dà alla predetta voluta parti 16 di altezza, compresovi lo spazio della tavola del capitello. Nel sito frapposto fra le volute e le foglie nascono, in vece di caulicoli, due fiori.

L' estremità della campana è risaltata con un listello o tondino intagliato con fusaroli e con un quarto di tondo intagliato con ovoli. Nel mezzo della tavola superiore è locato un fiorone, come si vede nelle terme di Diocleziano, negli archi trionfali di Tito, di Settimio, ed in altre simili opere.

PORTE

La proporzione della luce delle porte deve esser dupla, ed anche dupla sesquiottava secondo l' uso generale, variando a norma degli ordini. Ma non potrà un pittore, che rappresenti un avvenimento accaduto in Egitto, servirsi di questa regola, poichè quei popoli costruendo tutte le loro fabbriche più larghe nel piantato, che nella parte superiore, facevano che le porte andassero a ristringersi all' architrave.

Anche nel tempio di Vesta, detto della Sibilla si vede praticata questa maniera, e però sarà permesso di porla in uso volendo introdurre una fabbrica ove si rappresenti un fatto dell' antichità Romana: generalmente per altro ciò non si vede usato.

Se l' ornamento della porta sarà di colonne, dovranno queste esser soggette alle stesse regole dell' ordine a cui appartengono; e l' architrave poggierà sulle colonne, e lo stipite sarà come l' architrave. Non essendovi colonne, lo stipite vuole di proporzione in larghezza, ed altezza, come se fosse una colonna dello stess' ordine. In una fabbrica di

varj piani la porta avrà correlazione al totale dell'edificio o sodo, o delicato. In una fabbrica bugnata dovrà condursi la cornice a diritto, e non piegata a frontone.

PONTI

Piacendo al pittore d'introdurre un fiume nella sua composizione, sarà in suo arbitrio di dargli qualunque direzione, purchè sia coerente al tutto.

Un ponte lega nobilmente il paese. Sono varie le strutture di esso, dovendosi adattare al luogo ove si pone. Fra due rocce non avrà bisogno di rinfianchi, come nel piano di un terreno limaccioso. Nel primo caso restando il fiume molto al di sotto dell'abitato che dee supporsi nella collina, gli archi non saranno della proporzione ordinaria, ma stretti ed alti, ed anche a più ordini, come quello di Civita Castellana, e l'acquedotto di Caserta. Questi sogliono avere alquanto angusta la loro strada essendosi avuto nel costruirli più di riguardo al bisogno della società, che alla loro bellezza.

I ponti corti di pochi archi hanno una

sommità nel mezzo, che forma angolo sopra la chiave dell' arco maggiore. Quando sono essi formati di pietra a taglio o di mattoni, debbono questi esser diretti al centro dell'arco.

I ponti di maggior estensione hanno il piano nel mezzo, e vanno poi a declinare verso le sponde.

I ponti magnificamente ornati come da colonne, pilastri, o da altra sorta di fabbricato debbono aver i vani corrispondenti ai vani degli archi, e così i pieni della fabbrica superiore ai pieni degli archi medesimi.

Rapporto ai rinfianchi non si può assegnare precisa teorìa, variando secondo le circostanze locali. Si scorge però sempre che verso la ripa i piloni di rinfianco sono internati nella medesima con due controforti o ale di muro a sperone, che nelle acque basse restano scoperte all' inclinazione delle ripe medesime.

Gli speroni, essendo fatti ad oggetto di rompere la corrente, si pongono incontro di quella nel pieno della sua direzione, ove lo sperone deve dividerla, e divisa farla divergere sotto i due archi laterali.

Il ponte si pianta incontro la direzione del fiume.

Se il corso di un fiume introdotto nel quadro sia verso il riguardante, e venga attraversato da un ponte, i speroni saranno occultati all'occhio, rimanendo essi dalla parte opposta: non così allorchè si voglia dimostrare la corrente del fiume salire all'orizzonte, nel qual caso si vedranno i speroni suddetti per la contraria ragione. Ma il buon pittore dovendo dar conto delle cose principali introdotte nella composizione, dovrà inoltre far vedere il mare in distanza, accertando così che quelle acque vanno a terminare al loro destino.

La proporzione delle torri, l'altezza e l'estensione de' loggiati, la forma delle scale esterne ed altrettante sì fatte cose che alla completa arte dell'architettura appartengono, quì si debbono omettere e per essere superflue relativamente al pittor di paesi, e per non dipartirsi soverchiamente dal proposto soggetto. Chi amasse poi di avere delle idee più diffuse in tale materia può apprenderle separatamente ne' molti libri che trattano di questa nobile ed util arte, arte che ha meritato in ogni tempo le più assidue cure di molti chiari ingegni.

SPIEGAZIONE

Di alcuni nomi proprj di Architettura.

Abaco, pezzo quadrato che copre i capitelli delle colonne.

Aggetto, quella parte che sporge in fuori dalla linea.

Architrave, trave maestro che posa immediatamente sui capitelli delle colonne, ed anche sopracciglio delle porte.

Base, parte inferiore della colonna che posa sul basamento.

Basamento, specie di base continuata in guisa di fascia ristretta appiè degli edificj.

Capitello, la parte superiore della colonna.

Canale del gocciolatojo, incavo del gocciolatojo per lo scolo delle acque.

Canale del capitello Jonico, incavo in mezzo della voluta.

Caulicolo, ciò che esce tra le foglie del capitello corintio e che si curva sotto l'abaco del medesimo.

Campana, corpo del capitello Corintio.

Cimasa, membro la di cui metà è con-

vessa: e l'altra metà concava, l'una è chiamata *gola diritta* la di cui parte più avanzata è concava; l'altra è detta *Tallone*, o sia *gola rovescia* la di cui parte più avanzata è convessa. *Cimasa grande* è l'ultimo membro ed il più alto de' cornicioni.

Collarino è la parte superiore della colonna contigua al capitello in tutti gli ordini, il quale è composto di listello, e di astragulo.

Cornice è il terzo membro del cornicione, che è vario secondo i cinque ordini. Così dicesi ancora ogni risalto profilato che corona un corpo come quel del piedestallo, e si dice intagliato quando ha ornamenti convenevoli nelle sue modinature.

Corona, parte della cornice detta gocciolatojo.

Dado, corpo quadrato come la parte nel mezzo de' piedestalli. È chiamato così, perchè è quasi sempre di figura cubica.

Dentelli, piccioli rettangoli sotto il gocciolatojo.

Frontone, o *frontespizio* è quello che corona, e termina le facciate, e serve d'ornamento sopra le porte e fenestre. Alcuni frontespizi sono curvi in forma d'arco, ed alcuni acuti in forma di triangolo.

Fiore del capitello, ornamento di scultura in forma di rosa nel mezzo delle facce dell'abaco nel capitello corintio, ed in maniera di rosone nel composto.

Fogliami, rami di foglie naturali, o imaginarie con cui si adornano fregi, gole, e timpani.

Fascia, è un membro di architettura che ha molta larghezza, e poco aggetto. Si mette agli architravi, antepagmenti, o erte.

Fregio, parte che è posta fra l'architrave e la cornice.

Fusarolo, picciolo membro tondo, o astragalo; che talvolta è intagliato di olive, o di grani sotto l'ovolo de' capitelli dorico, jonico, e composito.

Fusto, il tronco della colonna, senza comprendervi la base, ed il capitello.

Gocce, picciole parti che si pongono in numero di sei sotto ciascun triglifo nell'architrave dorico.

Gocciolatojo è la parte della cornice altrimenti detta corona; il suo uso è di far gocciare l'acqua lungi dal muro.

Gola diritta, e *gola rovescia* sono alcuni membri in tutti gli ordini che ritrovansi o ne' cornicioni, o ne' piedestalli.

Guscio o *Baccello* specie di scorza di fava che serve di ornamento nel capitello Jonico antico; ve ne son tre in ogni voluta, e nascono dal medesimo tronco e formano una specie di festone.

Imposta è una pietra in aggetto con qualche profilo che corona uno stipite o un pilastro, e sostiene le arcate.

Listello, *Gradetto*, o *Filetto*, picciolo membro quadrato e diritto. Se ne trovano in diverse parti di tutti gli ordini; ed anche è il sopracciglio, e sopra limitare di una porta o fenestra.

Modulo. È in architettura una misura arbitraria per misurar le parti d'un edificio, la quale si prende ordinariamente dal diametro inferiore della colonna e dei pilastri. Il modulo del Vignola per gli ordini toscano e dorico è diviso in 12 parti, e si misura dal semidiametro della colonna; per gli altri tre ordini è diviso in 18.

Metopa; è lo spazio quadrato che vi è fra i triglifi nel fregio dorico, ed anche lo spazio intervallo fra le teste dei travicelli d'un solajo, de' quali i triglifi rappresentano la vera figura; semimetopa, è lo spazio un

poco minore della metà della metopa nella cantonata del fregio dorico.

Modiglione, sono piccioli beccatelli rovesciati sotto i soffitti delle cornici joniche, corintie, e composite, che devono corrispondere al mezzo della colonna.

Mensola o *cartella*, è un membro che si pone di quà di là dall' erta della porta Jonica per sostener la cornice che v' è di sopra.

Ovolo o Echino; così dicesi un membro che è un quarto di tondo il quale pretendesi rappresenti una castagna colla sua scorza spinosa mezzo aperta.

Piedestallo, corpo quadrato con base e cornice che sostiene la colonna e le serve di zoccolo, ed ha sempre secondo il Vignola il terzo dell' altezza della colonna. E differente secondo gli ordini.

Pilastro, specie di colonna quadrata col suo piano, qualche volta isolato ma più sovente incastrato nel muro, sicchè non ne apparisce se non la IV,[a] o V.[a] parte della grossezza: è differente secondo gli ordini da quali desume il proprio nome, ed ha le medesime proporzioni, ed i medesimi ornati della colonna.

Plinto, mattone quadrato. Si prende per una parte quadrata, e fa il fondamento della base della colonna.

Rosone, o, *rosa*, ornamento intagliato sulla cassa che è fra le mensole sotto i soffitti de' cornicioni ed in mezzo a ciascuna faccia degli abachi dei capitelli Corintj, e de' Compositi.

Timpano, è la parte del fondo del frontespizio che risponde al vivo del fregio. Questa parte è triangolare, e posa sulla cornice dell' intavolato, ed è ricoperta da due altre cornici in pendìo.

Toro, è un membro rotondo nelle basi in forma di un grosso anello, detto anche bastone, tondino, astragalo.

Triglifo, è una parte del fregio dell' ordine Dorico a diritto di ogni colonna, ed in certe determinate distanze negl' intercolunnj.

Voluta, è una parte dei capitelli Jonico, Corintio, e Composito che rappresenta una scorza d' albero attortigliata, e voltata in linea spirale.

Zoccolo, è un corpo quadrato più basso della sua larghezza che si mette nelle basi dei piedestalli, delle statue, e dei vasi.

Il premesso esercizio di prospettiva e di

architettura avrà intanto resa docile la mano ad obbedire al pensiero; ma non deve perciò il principiante credersi abile disegnatore onde già siagli permesso di adoperare i colori. È comune altrettanto che inopportuna l'ansietà del dipingere, nel supposto che la vaghezza delle tinte supplisca all' incertezza delle forme; comechè per lo contrario è osservato che invece le forme suppliscono alla mancanza del colorito. Suole dipendere il buon esito degli studj dai buoni principj ricevuti. I fondamenti di qualunque arte o scienza abbreviano anzichè prolunghino la via della perfezione, perciò lo studente abbia in vista, per quanti avanzamenti egli faccia, l' uso continuo dell' amatita, giacchè il primo elemento della pittura è il disegno.

Molti sono divenuti valenti copiando in principio le opere altrui; alcuni pieni di coraggio non han voluto riconoscere che la natura per loro maestra. In seguire però la sola natura, lo spazio della campagna, la moltiplicità degli oggetti, la quantità dell' aria possono confonder la mente ancora inesperta del principiante; onde gli sarà utile di aggiungere allo studio del vero quello di co-

piare i grandi originali, come esporrò in appresso.

DELINEARE.

O copiando, o ritraendo dalla campagna, deve l'artista essere persuaso che i suoi contorni non abbiano a servire per un'opera a chiaro-oscuro, e molto meno a colorito, acciocchè la necessità di dare all'opera la dovuta espressione, onde ottenere l'effetto senza niun altro compenso, lo costringa all'esattezza delle forme. Fa d'uopo aver sommo riguardo nel passare dal lume al centro del lume, perchè le linee nel passare dal centro del lume al semplice lume di leggerissime debbono divenire più evidenti e rinforzate, a misura che scema la luce; quindi risolute nell' angolo dell'ombra, daranno una tale espressione da render bello un disegno di semplici contorni. Non intendo per altro che si cada in durezza, dovendosi ricordare che venendo il tutto involto nell'aria, vi sono realmente contorni in natura. Quasi tutti i corpi rotondeggiano, e tutti terminano colla penombra. Questa è distrutta in un solo caso, ed

è allorquando una superficie illuminata la rischiara col suo riflesso. Alcuni de' corpi essendo angolari, soffrono anch'essi (purchè non lavorati dagli uomini) tali e tante modificazioni che descrivendone esattamente i contorni, verranno rappresentati con precisione, e senza durezza.

Non è utile al principiante l'intraprendere il disegno di un'intera veduta, quanto lo è il limitarsi a delineare diligentemente oggetti separati, come una pianta, una corteccia d'albero, un sasso di buona forma e simili. Questi che sembrano umili esercizj per chi è fervido per età e per ingegno, conducono ad acquistare la forza, e se ne scorge in appresso l'utilità; poichè essendo una campagna composta di tante differenti parti, se le forme di esse vengono trascurate, tosto si rileva la debolezza dell'artista.

Continuando a parlare dei disegni senza il chiaro-oscuro, si osservano tutte le parti comprese nella superficie visibile di quel corpo per sceglierne le più significanti e caratteristiche, onde rappresentare così senza confusione l'oggetto proposto.

DARE IL CHIARO-OSCURO

Dopo un esatto esercizio nel modo indicato, si passerà ad ombreggiare le parti colla stessa legge della gradazione conservata nei contorni esterni. Ciò riguardo ad un oggetto separato, come un albero, un tempietto, od altra cosa; ma per la totalità della veduta non si possono assegnare precise teorie, essendo queste variabili, quanto lo è la campagna stessa per effetto della luce a cui è sottoposta. Talvolta l'indietro è brillante per mezzo del sacrificio universale; talvolta è indifferente, e la massa dell'oscuro si determina nel secondo piano, ed allora acquista risalto il chiaro dell'avanti. Se all'opposto sia illuminato il secondo piano, l'avanti dovrà essere sacrificato nell'ombra trasparente e leggera, ove lo sforzo dell'oscuro non appartenga che agli angoli delle cose descritte nell'ombra istessa.

ACCQUARELLARE.

Non v' ha dubbio che il colore accresce la bellezza delle cose rappresentate, imitando la natura che assegna ad ogni corpo un colore speciale. Ma prima di trattare i colori fa d' uopo che il principiante sia stabilmente persuaso che la disposizione del chiaro e dell' oscuro deve costituire in gran parte il merito dell' opera. Perciò non va trascurato di mettere i disegni ad acquarella o bistro, per dare loro il giusto effetto prima di lusingare l'occhio coll' illusione del colorito.

Rimane il nostro occhio pienamente soddisfatto nel vedere una bella stampa copia di un qualche bel quadro, nè si conosce in riguardarla la privazione del colore; ciò che dimostra quanto si possa per mezzo del disegno, e della giusta distribuzione del chiaro-oscuro. È utile pertanto copiar talvolta ad acquarella anche le stampe di maggior credito.

ALBERI.

Siccome il pittore di figure deve studiare l'anatomìa del corpo umano, così il paesista l' andamento degli alberi e la loro varia ramificazione. Questa produce la varietà delle masse.

Vien reputata la quercia la regina degli alberi. Le sue forti braccia sembrano proteggere l' onore del bosco. Questo bell' albero, sacro presso gli antichi, merita le prime faticose attenzioni del giovine artista. Esso dimostra decisi gli andamenti della sua vegetazione formando spesso degli angoli, co' quali accresce forza a' suoi lunghi e grossi rami che si estendono verso il cielo. Altrettante solidissime radiche abbracciano la rupe; e queste imitano le aspre forme della parte superiore; ma quando trovano un qualche impedimento invincibile, addolciscono i loro moti. Le foglie aspre di forma, scarse di succo affettano la qualità dell' albero, benchè vi sia fra le querci stesse molta varietà nella forma generale delle foglie medesime, quali più, quali meno grandi, e rotonde, fornite di maggiori o minori intagli. Ma queste mi-

nime differenze non si possono descrivere, se non che nell' avanti di un quadro, allorquando la prossimità degli oggetti lascia distinguerne tutte le parti.

È molto simile il cerro alla quercia nell' insieme generale, e specialmente nel frutto, diversificando solo nel tronco principale per essere diritto presso il terreno, e quasi sgombro delle irregolarità che sono prodotte dalle nodosità, e dalle radici nella parte inferiore. I rami sono meno estesi, e più raccolti, e sogliono diriggersi verso il mezzo giorno.

Il vecchio Elce detto volgarmente Licino ha una bella forma, ed essendo opportunissimo ad introdursi nel quadro, lo studio di quest' albero è perciò utile. Esso appartiene all' augusta famiglia della quercia; si estolle nobilmente dal suolo arricchito di lunghi rami, alcuni de' quali ricadendo, vestiti da sempre verdi foglie, compongono belle masse grandiose. L' andamento di quest' albero non è sì angolare come quello della quercia; la sua corteccia è talvolta coperta di verde; le radici sono più nascose nel terreno; le foglie consimili a quelle dell' ulivo, hanno dalla parte di sotto un colore biancastro, e da ciò

avviene, che i Licini agitati dal vento presentano delle masse cenericce.

Bello è pur anche il giovine Licino, ma essendo nella forza della sua vegetazione tiene in se stretti tutti i suoi rami, il che unito all'abbondanza delle foglie, forma di esso un oggetto alquanto duro, isolato: non bene armonizza colle altre parti del paese, ma introdotto per varietà in una massa della stessa specie, appaga altresì col mostrare le differenze che acquista nel crescer degli anni.

Dal più al meno potrebbe dirsi lo stesso delle altre piante; onde spero che basti in questa, come nelle altre circostanze, lo indicare la strada, e le necessarie osservazioni sul vero, giacchè intendo di parlare a quelli che già sono dotati di chiaro intendimento e di buona volontà per gli studj.

Il Platano è più utile ai poeti che ai pittori. Ancorchè bello e grandioso, pure ci presenta alcune difficoltà per introdursi nel quadro.

Il fusto di esso è biancastro, molto largo nel suo piantato, i rami si estendono nobilmente, ma sono scarsi di masse, le foglie, somiglianti a quelle della vite, hanno un verde chiaro che nell'insieme diletta la vista.

Il pittere che saprà introdurlo con grazia nella sua tela potrà nobilitare la composizione.

Il Platano vecchio si spoglia della corteccia, cadendogli questa cogli anni quasi a squame, come avviene all'olmo, e ad alcune piante resinose.

Abbenchè il Cipresso abbia troppa uniformità nella forma in generale, nondimeno diversifica molto secondo l'età. Quando esso è giovane i suoi diritti rami sostengono delle masse staccate dal fusto che producono un grazioso effetto; ma crescendo in età, diviene più folto, e si spinge piramidalmente dal suolo. Incominciano da basso i suoi rami ed il suo verde; indi sviluppandosi alquanto si allargano, finchè vanno poco a poco a ristringersi, e formare la punta, ed in tal guisa presenta un oggetto melanconico destinato dagli antichi a circondare le tombe. Per la qual cosa si cerchi di non farlo trionfare in una gaja composizione. Quest'albero sebbene sia duro per solidità e per forma, è però variato nelle masse che lo compongono: alcune volte scopre i bianchi suoi rami, alcune volte se ne veggono in qualche parte diseccate le foglie, e per conseguenza variato il colore. Pianta nel terreno senza discoprire

le sue radici, e in distanza sembra nero.

Il Pino, onore della collina, è diritto ne' moti del fusto; alcuni de' suoi rami formano angoli, altri sono retti, altri curvi, ed all' estremità di ciascuno di essi la quantità dei virgulti sostiene picciole masse regolari, dal che risulta una forma a quelle corrispondente e nell' insieme dell' albero. Il Pino incolto è più basso di quei che sogliono vedersi, acquistando la sua sveltezza per la cura che ne prende l' agricoltore, col reciderne ogni anno i rami che nascono alla metà del tronco, Una corteccia rossigna, e cenerina lo rende vago. Il suo verde suole essere meschiato con un fondo pavonazzetto prodotto dal colore de' suoi piccioli rami. Il medesimo è di un bellissimo verde il quale specialmente quando il Cielo è nuvoloso comparisce vivace. Le sue radici profondiscono molto. Esso è utile ai pittori togliendo l' uniformità delle altre piante, e quando s' introduce nel secondo piano, opportunamente interrotto, compone benissimo.

Il Castagno è grande, e la sua bella e verde foglia somministra al pittore un *frappeggio* largo che senza esagerarne la forma, è utile nell' avanti di un quadro. Il tronco

di detto albero quando è giovane è diritto e liscio, ed invecchiando diviene tortuoso ed irregolare pei nodi, e pei fori della corteccia; scopre poi molte radici presso il terreno ed estende molto i rami superiori.

Grazioso è l'Ornello sì nella sua forma che nel colore. Esso è rado di foglie, scarso di masse, e può aggiungere bellezza alla composizione, quando si vogliano lasciar vedere interrottamente gli oggetti della distanza.

L' Oppio tremulo sempre mosso dal vento, non ha un gran carattere come l' olmo antico, ma è piacevole e diritto, e spande bene i suoi rami. La sua foglia è cadente perchè lontana dal ramo; è di un verde chiaro, ma al di sotto di color cenerino.

L' Albuccio orna con molta grazia le sponde dei fiumi. Il suo fusto essendo bianco si distingue dalle altre piante; e sebbene i di lui rami non portino che poche foglie progressivamente, pur tutte insieme compongono masse ondeggianti più o meno chiare, secondo che le agita il vento. Quasi tutti gli alberi le di cui foglie hanno un colore differente nel loro rovescio, si veggono cambiare a tenore del moto dell' aria.

L' Olmo è cenerognolo di scorza. Ha molti

occhi e nodosità nel suo fusto, come nelle superficiali radici. I cadenti suoi rami, che hanno altrettanti ramicelli, descrivono masse decise e opportune per l'effetto del chiaro-oscuro.

Come la modesta violetta adorna con varietà il giardino, così il Salice piangente campeggia per la sua mesta bellezza nel cheto boschetto, fra le cui ombre passi un tranquillo ruscello. Questa pianta sembra prodotta dalla natura per conciliare i dolci e melanconici affetti del cuore, specialmente allor quando incurva i suoi flessibili rami sopra un urna sepolcrale, interrompendo la monotonia dei circostanti cipressi.

Si estolle il Lauro in varie informi corone che vanno a ristringersi verso la punta. Le fibre del suo tronco affettano una specie di stretta rete, e le radici serpeggiano superficialmente prima di internarsi nel suolo. L'interesse, che reca questa onorevole pianta nell'opinione degli uomini, nè ha fatto alterare per mezzo della coltivazione la naturale bellezza, ond'è che in diverso aspetto la veggiamo adornare i giardini; nè si giudicherebbe essere il lauro istesso quello che nella sua bella natura presso i rustici fonti

spiega festevolmente le verdeggianti sue foglie.

Il duro Abete stende i rami verso il terreno. Il suo verde è gagliardo, le sue picciolissime foglie compongono dei gruppi che si risolvono in tanti irregolari triangoli inclinati al suolo, e si stringono verso la punta; l' oscuro fusto non discopre le sue radici. Quest' albero sembra monotono, non però si vede esser tale, quando se ne studiano separatamente le parti. Tutti gli oggetti della natura, benchè in apparenza uniformi, diversificano molto fra loro.

Oltre la forma ordinaria delle piante, molte cose accidentali in quelle s' incontrano che pur meritano l' attenzione dello studente. Così nella loro gioventù si osserva una spessa vegetazione di ramicelli, e foglie vicino a terra, che vestono il tronco; ma allorquando esso diviene robusto, gradatamente se ne spoglia, e porta il verde nella parte superiore. Così si presenta talvolta una pianta di colore giallastro nelle foglie, per cui denota una malattìa; ed allora potrassi osservare nel tronco della medesima una protuberanza nella corteccia, da cui gema umore rossiccio, o si vedrà quella essere ricoperta di musco, di edera, o di altre piante

parasite che ne usurpano i succhi nutritivi; oppure si scopriranno nel tronco istesso delle macchie rosse, e nere, della muffa, delle escrescenze, ed altre simili cose che in natura sogliono essere cagione delle malattie degli alberi.

Tutte le piante si diriggono naturalmente verso il sole, da cui dipende in gran parte la loro vita; e il volgersi dell' eliotropio a seconda dell' astro dimostra ciò più chiaramente. Ma la situazione di esse talvolta fa ostacolo alla naturale tendenza. Il declivio del terreno, il peso delle acque cadenti dalla parte superiore, il soffio regolare del vento solito a dominare in quel luogo, e mille altre circostanze col tempo influiscono molto sopra di esse. Conviene adunque osservare la situazione delle dette piante, affinchè gli andamenti del tronco, dei rami, e delle masse convenienti, e ben ragionate scoprano l' intelligenza dell' accurato pittore.

PARTE SECONDA

COLORITO.

COLORITO.

Premesso il debito studio della più necessaria prospettiva, fissata la prattica, e sicurezza del disegno, ed assuefatto l' occhio alla condotta del lume per mezzo dell' acquarella, potrà ciascuno tentare di porsi in campagna a dipingere dal vero.

Pochi siano i colori della tavolozza e le mescolanze di essi producano la varietà delle tinte. Partendo da semplici principj, risulterà armonioso il quadro e sarà analogo al vero. Sì può diffatti osservare, che niuna esagerazione, niun colore strano, niuna cosa, dirò così, che urti la vista, mai ritrovasi in natura, essendo il tutto involto dall' abbondanza dell' aria. Il colore stesso che in distanza non possiamo distinguere per l' interposizione dell' aria, sarà quello che progredendo, e spogliandosi della medesima si presenterà in vicinanza con tutto lo sfoggio della sua vivacità.

COLORI.

Mi sembra necessario anteporre alla teorìa del dipingere una qualche nozione generale delle proprietà de' colori, rammentando a chi legge che io parlo direttamente a quelli soltanto che sono nuovi nell' arte.

La biacca, e l'azzurro compongono la tinta dell' aria, e ad essi appartiene di allontanare gli oggetti da rappresentarsi ne' quadri.

Il giallolino; ed il cinabro sono colori confacenti coll' aria, e colla distanza.

La terra gialla-chiara, la terra rossa hanno la proprietà di avvicinare, e la terra gialla bruciata ed oscura, di approssimare quanto è possibile gli oggetti.

L' azzurro in pietra o sia lapislazzuli, le lacche d' Inghilterra, e la stessa terra gialla-oscura-brugiata prestano grande ajuto all' artista che dipinge ad olio. Non direi così per chi ha preso infelicemente a seguire il genere di guazzo, o tempera: per questi è necessario ciò che vien chiamato nero, onde sostenere il colore, in mancanza dell' olio che lo rende inalterabile.

La prosciugazione de' colori nel dipingere

a guazzo di corpo o in tempera li ritorna al loro primo stato di terre o minerali aridissimi, lo che specialmente ne' verdi è molesto, mentre venendo il turchino assorbito dal giallo, non vi è miglior compenso che sostenerlo col nero, altrimenti un verde polveroso tendente al giallastro non risolverebbe mai l'avanzamento del quadro.

Scelta adunque la scala o sia la gradazione della qualità del nero che si crederà opportuna, se ne introduca una menoma parte della più leggiera qualità nel cielo, e nelle nuvole, e venga ragionato con quella l'armonia del colore nel progresso del quadro.

Ogni colore (e segnatamente la biacca) merita essere scelto fra gli altri della stessa sua classe, poichè è troppo necessario evitare quelle tinte che possono alterarsi col tempo, o perchè svaniscono, o perchè resinose, o corrosive. Basti su di ciò l'uso comune, anzi l'esempio dei nostri viventi pittori, che anteponendo al venale interesse il pregio e la durata dell'opera, impiegano tutti i mezzi a tale oggetto opportuni.

Il così detto nero entra a costituire una gran parte del quadro, onde sarebbe troppo pernicioso il trascurarne la scelta; esporrò per

tanto l' uso fattone dagli antichi pittori, le di cui opere mediante il lasso del tempo ne dimostrano le alterazioni.

I negri adunque, per l' uso del dipingere così chiamati, sono di qualità differenti, e cagionano molta diversità ne' quadri ove sono stati impiegati.

Sebbene mi sia proposta di parlare soltanto del genere della pittura di paesi, pure mi è necessario far quì un cenno de' grandi autori d' istoria in quanto al modo con cui hanno adoperato i colori, ed in quanto alle loro teorie.

La scuola veneziana non ha conosciuto che il nero detto di Venezia, come si osserva nelle opere di Tiziano, di Paolo Veronese, e d' altri.

La scuola bolognese usò i nostri neri, quello cioè di avorio, di persica, di carbone, ed altri, come danno a divedere i quadri de' Caracci, di Domenichino, di Guercino, e d' altri, divenuti al presente alterati nelle ombre, e particolarmente quelli che dipinti furono sopra una preparazione oscura.

La scuola fiorentina ha adoperato molto moderatamente il nero come si scorge in Andrea del Sarto, nel Frate, ed altri; Leonar-

do da Vinci usò dei fortissimi : come p. e. quello d' avorio . Raffaele si servì del nero de' stampatori nel quadro della trasfigurazione , il che ha prodotto fin dal tempo di Giorgio Vasari un accrescimento ed opacità nelle parti oscure di quello .

La scuola Romana ha fatto uso dei neri già indicati di sopra .

Pel nostro scopo sembrami dovere indicare che il nero di ossi di ciriege bruciate è anche migliore di quello di vite . Qualora si voglia togliere la naturale chiarezza del Cielo che produce la biacca e l' azzurro , vi si potrà mescolare un poco di questo nero , che per la sua leggerezza e trasparenza tende al turchino dell' aria . Qualora poi si richieda l' effetto contrario , cioè la fulgidezza del Cielo , una minima parte di cinabro lo renderà vaghissimo .

Comunemente Tiziano , e Correggio dipinsero sui fondi preparati in bianco ; ma quando vollero esprimere importanti effetti nelle composizioni , diedero alle loro tele una preparazione di minio , essendovi l' uso in quel tempo di purificare detto minerale , e d' arrestarne il volatile .

L' aspalto , la mummia , l' oltremare , la

lacca hanno per se stesse quella trasparenza necessaria per velare le tinte, lasciando vedere il di sotto. La scuola veneziana, che è stata la prima a dare idea del buon colorito, indi la lombarda, e la fiamminga, che l'ha portato al più alto grado di perfezione, ne hanno fatto uso.

Quest'ultima però ha specialmente adottato la terra di Cassel come si vede nelle pitture di Rembrand, e di Teniers che artificiosamente se ne sono serviti nei fondi de'loro quadri, affinchè meglio sopra di quelli si distinguessero le di loro esatte imitazioni della natura.

I colori estratti da'vegetabili fanno col tempo un cambiamento anche maggiore degli altri; ma allor quando si adoprano pel solo oggetto di velare, resistono all'età.

In genere niuno potrà prescrivere la precisa teoria dell'adoperare i colori, essendo dimostrato che ogni pittore ha la sua tavolozza, ed in qualunque strada ove sia condotto dal genio, purchè nei limiti delle regole fondamentali, potrà rendersi grande, come si rileva dall'esempio di tanti valentissimi uomini, tutti dissimili nell'esercizio de'mezzi.

SITUARSI IN CAMPAGNA .

Già parmi vedere il novello pittore vagante per la campagna cercare di luogo in luogo una bella veduta , onde fissarne la scelta . Egli incontra per la via un qualche punto di vista che richiama la sua attenzione ; ma quella innata avidità di migliorare , fa che non si arresti e vada innanzi . Non trovando in appresso nè altro sito , nè altro effetto di lume che lo appaghi , egli è poi naturalmente ricondotto ove ha ricevuto la prima impressione ; e vinta la propria incertezza , la scelta , che farà , deciderà del genere , a cui la natura lo invita .

Fissata adunque una qualunque parte della campagna , si potrà determinare qual sommità di terra , o qual piano debba costituire la maggiore prossimità dell' avanti . Se cade la scelta sopra un oggetto elevato , come un albero , una colonna , e cose simili , volendo dipingerlo per intero , (secondo la notissima regola) conviene allontanarsi tre volte l' altezza dell' oggetto medesimo ; o stimando meglio approssimarsi al terreno che lo sostiene , non può naturalmente introdurre nella

sua tela che quella parte di cui l' angolo della visuale è capace. E quì si dee avvertire di porre il cavalletto di fianco alla veduta da ritrarsi, ma per quanto è possibile in guisa da non volger molto il capo, giacchè in tal caso tutte le linee soffrirebbero una direzione obliqua non coerente al punto di vista, nè alla concorrenza delle linee medesime. Questo cagionerebbe un' alterazione nel quadro, e se dall' autore non ne è conosciuta in tempo la cagione, egli non sarà mai tranquillo sull' impianto dell' opera, e si studierà invano di porvi rimedio.

Nel riguardare la linea dell' Orizzonte dal posto ove ha stabilito di fare lo studio, non deve elevare ò abbassar gli occhi; per concepire giustamente la proporzione di qualsivoglia cosa di cui non si può vedere la parte superiore, attesa la prossimità.

ORIZZONTE.

L' Orizzonte apparente, come si è detto, è quella linea paralella all' occhio del riguardante, e per conseguenza essa cambia secondo il luogo ove si pone il pittore ad ese-

guire la sua veduta. Non dee questa linea situarsi più alta della metà del quadro, ancorchè la campagna venga riguardata dall' alto. È tanto dispiacevole la divisione nelle pitture de' paesi quando la parte superiore all' Orizzonte è minore dell' inferiore, che quasi niun quadro si vede con tal difetto; anzi i buoni autori condotti dall' esperienza l' hanno sempre schivato.

L' altezza maggiore, o minore dell' Orizzonte dipende dalla posizione del riguardante. Se questi si pone in un luogo basso come presso la sponda di un fiume, è naturale che qualunque cosa vi è sull' altra riva basta ad occultare il piantato degli oggetti lontani, e non se ne possono scorgere che le parti superiori senza il piano intermedio, e per conseguenza il colore andrà di salto. Si vedrà per esempio la punta turchina di un monte spinta dal giallo di un tetto, e quello da un verde fiorito albero dell' avanti. Questi difetti della posizione in cui trovasi il riguardante non saranno imitati dal vero che per ischivarli allorchè si compone; nel qual caso dovrassi cercar di riunire quanto di bello si è concepito nel progresso degli studj; giacchè l' artista divenu-

to perito saprà distinguere che appartiene a questa bell'arte d'imitazione lo spogliare la natura, tralasciando gli accidenti difettosi, e superflui, onde sceglierne il bello, e passar così dalla giustezza al raffinamento.

DISPOSIZIONI AL PRINCIPIO DI UN QUADRO.

Fissata adunque la linea dell'Orizzonte a tenore del luogo che si vuole rappresentare, e determinato il punto di vista, si vedranno le fabbriche sparse per la campagna salire all'Orizzonte alcune con maggiore, altre con minore ripidezza secondo la posizione di esse. Quì rammenti il principiante ciò che si è detto nel breve trattato di prospettiva, per dare a quelle una giusta concorrenza di linee ai rispettivi punti accidentali.

DISTRIBUZIONE DE' PIANI.

La distribuzione de' piani deve concepirsi con chiarezza, ma occultarsi nella esecuzione, acciocchè venga conservata la coerenza

colla natura, la quale progredisce insensibilmente in ragion di forme, e di colore.

LUME.

Sgombra la mente da qualunque estraneo pensiero, avrà più forza la prima impressione che l' occhio riceve, onde considerar bene il lume principale e la maggior ombra; ed entrambi si debbono conservare sino al compimento del quadro. Dal lume dipende la scelta della parte che dovrà trionfare; poichè se il sole domina la distanza e le nuvole adombrano il secondo piano, il vero stesso insegnerà che il sagrificio delle altre parti dà maggiore risalto a quella illuminata.

Per condurre a buon termine la veduta che si ritrae converrà recarsi alla stess' ora nello stesso luogo con assiduità e costanza.

Sarà proficuo il fare degli studj particolari sulla differenza de' quattro punti principali dell' apparente Orizzonte. Ponendosi in un luogo elevato di estesa veduta si copj con esattezza una volta la parte di tramontana, una volta quella di mezzogiorno e così pure le altre due. I quattro punti principali sud-

detti daranno la norma utilissima del grado delle tinte che si richiede secondo la varia esposizione della campagna, e la diversità del cielo, dal quale vien ragionato l'effetto del lume. Per ottenere dissi un preciso confronto fa d'uopo trovarsi alla stess'ora nei giorni stabiliti. Questa preziosa osservazione mi venne suggerita dal celebre Carlo Labruzzi mio pregiato maestro, i di cui dotti ragionamenti mi hanno posto sulla strada di riflettere sopra gli oggetti sempre variati della natura.

LUME LARGO

Il lume largo non è opportuno al paesista per trarne il partito di un quadro, essendo privo di effetto: ma questa istessa privazione di effetto è uno studio severo per assuefar l'occhio e la mano ad una somma delicatezza nell'accrescere i colori, spogliando il pennello delle tinte dell'aria, a misura della maggiore prossimità degli oggetti; poichè nell'ora del merigio la quantità della luce sparsa per la campagna ingombra le cose lontane quasi di un leggiero vapore che

viene a diradarsi a proporzione che le cose sono meno distanti dall' occhio:

LUME STRETTO

A produrre un effetto vivace di lume abbisogna un contrasto di ombre: si richiede per altro molta attenzione per ben disporle. Quando in una grotta oscura ed angusta penetri da un alto foro la luce che divida le ombre, non perciò dette ombre saranno taglienti, nè sarà duro il lume, all' opposto cioè di quanto al fluido appartiene. La luce è soggetta alla gradazione nel passare fra i corpi: nel foro ove entra sarà sensibile, nello slargarsi diminuirà, e finalmente nel posare sopra una bianca e liscia superficie manifesterà tutta la sua vibrazione.

Accade talvolta che nel mezzo della sua via il fascio de' raggi incontra nel fondo della supposta grotta un foltissimo contrapposto di ombra che fa risaltare tanto di più i corpuscoli illuminati, anche in quella parte, ove per l' espansione de' raggi medesimi sarebbero meno vivaci; ma ciò non succede se non quando il detto fascio de' raggi, ve-

nendo dall' alto, sia molto prolungato nel suo ingresso prima di giungere a posarsi; altrimenti i raggi reflessi che risalgono fanno una espansione di luce che poi va a sfumar leggermente, nè lascia vedere il fondo della grotta, nè l' effetto sopra indicato.

Quanto abbiam detto si verifica nel caso che il corpo sia isolato nel detto luogo chiuso. I corpi circostanti ricevono dei fortissimi contro-riflessi, ed allora diviene quella parte tutta illuminata, restando per lume principale la superficie percossa dalla luce diretta.

Niuna lezione è più utile della natura. Si veggono più volte fra le rocce effetti sorprendenti, si osservino questi, si copino se è possibile col colore o se ne faccia almeno il disegno, e se ne scrivano nel portafoglio tutte le circostanze che l' accompagnano.

Per gli squarci del cielo nuvoloso in mezzo all' oscuro risaltano alle volte brillantissimi raggi di lume stretto, che sulle fabbriche e sul terreno producono un risalto straordinario, per la loro vaghezza che si oppone al bujo che li circonda; e ciò si rimarca più vivacemente ancora dopo la tempesta, poichè l' acqua dirotta ha nettati gli

oggetti della polvere, e tolto quell' arsiccio che per così dire ne prosciugava le tinte; per cui fa l'effetto di una vernice in faccia di un lume ardito e raccolto.

Le acque investite dal sole danno un fortissimo riflesso, ed altrettanto maggiore le acque rapprese dal gelo. Nei monti di ghiaccio della Svizzera se ne vede il più abbagliante effetto. Queste montagne sostengono sul loro pendìo molte piramidi di ghiaccio. Le sottoposte valli sono coperte da immensi laghi di gelo. Negre foreste di abeti coprono talvolta il dosso de' monti fino ad una conveniente altezza verso la cima che sorge sterile e calva; il contraposto di quell' oscuro accresce l'effetto. Spesso i raggi del sole feriscono trasversalmente questi gruppi di gelo, ed allora la superficie umida e liscia di essa fornisce all' atmosfera un vapore sì fulgido che l'occhio ne ricusa la forte impressione.

DISTANZA.

Esigge la distanza una continuazione indefessa di studj. Dipende dalla maggior, o minore purità dell'atmosfera il nostro discernere le cose più lontane o meno distinte; perciò lo studio della distanza va sempre unito a quella del Cielo.

Il colore netto del fondo dell'aria si compone, come dicemmo, colla biacca, e l'azzurro; ma per imitarne i vapori verso l'orizzonte le nuvole, e l'eccessiva alterazione che talvolta porta alla tinta naturale il calare del Sole, si deve adoperare il giallolino ed il cinabro, escludendo il nero dalla parte ombrosa delle nuvole, qualora per altro si creda opportuno di ragionare col nero tutto il resto del paese.

L'armonìa del quadro dipende dal proporzionato avanzamento di quei colori de' quali un picciolissimo grado si è introdotto da principio nella tinta dell'aria; e ciò allorchè le cagioni indicate lo richiedano. Quando per lo contrario il Cielo sia netto, le montagne dovranno esser turchine, ed il primo colore dell'avanzamento sarà il cinabro; indi, con-

forme il vero, un picciolissimo grado di giallolino, di terra gialla-chiara, di terra rossa e d'altro, farà proporzionatamente approssimare gli oggetti da rappresentarsi.

Veggiamo insensibile l'alterazione de' colori nelle estese vedute, e se non si è scrupolosamente accurati sull' imitazione del vero, potrà risultarne il ridicolo effetto di essere rappresentata la distanza come si vede nella prima mattina, ed il termine del quadro col tono delle ore pomeridiane. L'abbondanza dell'aria sfuma i contorni, e perciò veggiamo le cose remote in una forma generale, senza que' tratti caratteristici, onde differiscono le une dalle altre. Le montagne si distinguono per gradi non solo dall'alterazione del colore, ma eziandio dall'aria frapposta, così due corpi lungi alquanto da noi e fra essi poco distanti sembreranno uniti, qualora il riguardante non osservi il chiaro dell'aria ad essi intermedia.

Quando il lume principale e l'ombra dipendono da un effetto delle nuvole, essendo questo un accidente passaggero, non lascia tempo a concepirne lo studio. Gioverà allora rivolgersi indietro, e rintracciare le cagioni che lo producono; indi abbozzare l'insie-

me, e scriverne le circostanze. Allorchè sieno replicate queste diligenze sul vero, potrà il giovane studioso rendersi capace in appresso di rappresentare quanto gli detterà la sua fantasìa.

Si persuada il pittore di non poter migliorare il suo quadro ritoccandolo lungi dal vero, perchè andrebbe anzi a perdere quella semplicità della natura tanto pregiata, ancora nelle cose non terminate.

Sieno sempre presenti alla memoria le linee orizzontale e perpendicolare, necessarie alla posizione di tutti gli oggetti, e relative alle loro corrispondenze.

Riflettendo sull' opera fatta, è facile trovarvi qualche parte più debole delle altre e male espressa. Non bisogna essere seco stesso indulgente, ma con fermezza ritornare sul luogo, e far nuovamente lo studio di quel sasso, di quell' albero, che per non essere stato ben concepito dalla mente, non si è potuto eseguire.

DISTINZIONE DELLE PARTI .

Talvolta uno degli oggetti che si dipinge sembra alquanto *mal reso* ossia poco distinto dal fondo : onde avviene che l' autore tormenta se stesso , e quella parte del quadro che non esprime ciò che dovrebbe . Ma venendone tranquillamente esaminata la cagione , questa si troverà o nel difetto del lume , o del colore , o nella durezza delle ombre degli oggetti circostanti ; e quindi tolto l' errore , senza ritoccare l' oggetto , questo risalterà da sestesso nel suo posto e nel suo conveniente colore , purchè l' impazienza dell' artista non gli abbia addossato delle tinte incoerenti all' armonìa generale .

EFFETTI ILLUSORJ DI LUME.

Ritraendo la campagna da un punto basso , che ne lasci vedere una grande estensione , non s' illuda il principiante sugli effetti accidentali del lume . Se una nuvola frapposta al sole , adombra in un lato gli oggetti , le altre parti risalteranno tanto di più

a cagione del contrapposto ; onde non si deve alterare la tavolozza per somigliare a quei bei tocchi di lume, che si presentano coll' ajuto delle altre parti ombrate. La giusta esecuzione di quanto circonda quella fabbrica, o quell' aggregato di case sopra una roccia e simili, produrrà il bramato effetto conforme al vero, senza ricorrere all' eficacia di altri colori, bastando quelli che gradatamente appartengono all' avanzamento.

Stringendo le palpebre si veggono in confuso i contorni ma le tinte prendono il posto che loro appartiene. Molti nell' osservare coll' occhio nello stato naturale le montagne, a cui il bianco della neve illuminata dal sole aggiunga chiarezza, giudicheranno che per rappresentarle del paro brillanti, si debba spogliare il pennello dei colori componenti l' aria, lo che ripugnerebbe alle regole, ed all' esempio dei buoni autori ; ma stringendo le palpebre, quel chiaro della neve che sembrava alquanto esagerato, si vedrà allontanare insieme colle montagne involte dalla stessa quantità di aria conveniente.

ORE.

Ogni parte del giorno anzi ogni ora altera i colori della campagna, onde si deve avere molta attenzione alla coerenza ed all' avanzamento de' piani.

Le alterazioni generali che veggiamo costantemente accadere nel colore della superficie dipendono dalla posizione del luminoso, non esclusi gli accidenti atmosferici; dunque il Cielo sarà la norma del tono del paese che gli è sottoposto.

Sono molto fra loro dissimili i due estremi del giorno per una successione d' innumerabili differenze.

La giovane mattina spiega le sue bellezze incontro del sole; l' ubertosa rugiada avendo ristorate le piante dall' antecedente calore, queste son tutte più vegete; le acque scorrono più limpide non turbate dagli esercizj degli uomini. Le nuvole si diradano in fretta addossandosi l' una all' altra a far corona all' astro nascente che signoreggia nell' azzurro campo del Cielo. Le fabbriche s' indorano, escono dal loro chiuso gli armenti, tutto è richiamato alla vita.

Nell' ora del meriggio la campagna è quasi priva di effetto per la scarsezza delle ombre le quali tutte sono cortissime, diversificando soltanto a seconda delle varie latitudini. L' abile pittore può rappresentar ciò che vuole, ancorchè sia un paese senza quelle masse di oscuro che non solo danno risalto alle parti illuminate, ma allontanano eziandio le altre più indietro. Ciò non ostante, avendo ogni corpo la sua forma e colore individuale, anche senza l' ajuto delle ombre, ma per mezzo della prospettiva lineare ed aerea, e dello sfumar delle tinte progrediranno gli oggetti sino all' ultimo punto di vista.

Sogliono le variazioni celesti accadere nella mattina; il Cielo è più stabile nelle ore pomeridiane.

Declinando il sole verso l' occaso, le nuvole spesse volte si ammassano ed acquistano un colore pesante a cagione dell' introduzione del giallo. La quantità dei vapori sollevati nel giorno riflettendo i raggi trasversali del sole sembra ne accrescano la fulgidezza.

Le prolungate ombre delle montagne, l' accavallarsi delle medesime ombre sull' inegual superficie annunziano il declinar del

giorno. I monti non più turchini ma pavonazzetti hanno le fabriche esposte a ponente illuminate con vivacità. Gli alberi perdono il lor color naturale ed acquistano quello rossaceo e giallastro a cagione dei vapori che ingombrano l'atmosfera. Le acque divengono tetre, mancando oramai di chiarezza il Cielo che in loro si specchia, ed i riflessi sono confusi dalle moltiplici ombre che l'interrompono.

Il sole presso l'occaso illumina il sottoposto terreno diminuendo il chiarore a misura che la campagna si approssima al riguardante il quale trovandosi in punto basso non può vedere che le parti ombrose degli oggetti del piano, poichè la luce percuote nel lato opposto. Le colline sono vestite di un color misto, e soltanto le nude rocce e le fabriche illuminate dal sole possono avere risalto.

Il grandioso effetto del tramontar del sole invita il pittore a farne uno studio, che riuscirà bello ed interessante, purchè sia scelto il punto ove trionfando il Cielo pochi oggetti vengano illuminati.

Claudio di Lorena il Raffaello de' paesisti, quando ha voluto dipingere una calata di

sole non si è allontanato punto dalla verità, ma ha saputo distribuire i piani, le fabriche, gli alberi, le acque in modo che il tutto servisse a far risaltare il centro del lume, ed ha parcamente condotto questo sulle figure dell' avanti. Il suo quadro detto del Tempio ne può servire per un prezioso modello. Both scolaro di questo grand' uomo ha secondato le di lui tracce con minor nobiltà, ma con uno stile semplice e vero, come le sue molte calate di sole danno a divedere.

TEMPESTA.

È difficile al paro copiare il momento di una tempesta di terra o di mare, dovendosi esprimere col pennello l' alterazione degli elementi. La furia del vento che esercita la sua violenza sulla campagna porta una incerta rivoluzione di cose. Le nuvole sogliono in tal caso essere bianche e cennerine strappate a grandi strisce trasversali. Non più turchini i monti, tutta la distanza sacrificata perchè la polvere inalzata dal vento la confonde. Le robuste piante che isolate

si trovano per la campagna , cedono co' loro più giovani rami a seconda del vento ; tutte le foglie si dirigono alla punta della loro massa e mostrando il proprio rovescio presentano un colore cenerino biancastro .

Veggiamo talvolta sulla parte esteriore di un folto bosco interrotto il colore naturale delle piante da varie strisce cenerine che irregolarmente s' incalzano . L' urto del vento che spira da un lato volge in contraria direzione i rami più teneri , e per conseguenza le foglie mostrando come già dissi il rovescio , presentano colle loro agitate masse l' indicato colore . La resistenza che trova la corrente del vento è proporzionata alla maggiore o minore robustezza degli alberi , e da quello dipende l'interrotto spettacolo di quelle mobili strisce . L' acqua perde l' officio di specchio per l' agitazione che acquista venendone increspata la superficie , la quale soltanto quando è liscia e tranquilla , è capace di riflessione .

Se fra le nuvole divise dal vento si scopre il fondo del Cielo , le acque prendono un colore turchino misto , ed in qnalche parte un biancastro tendente al cenerino , secondo il remoto riflesso del Cielo e le circo-

stanze delle adjacenze; ma se vengono queste alterate da altre acque forestiere, acquistano una tinta pesante, e giallognola.

È prezioso per l'effetto il difficile momento che precede la tempesta. Gravi e tendenti al nero sono le nubi, tutto è in moto pel vento verticale, oscura è la distanza, e la collina è verdastra.

Può somministrare il partito di un quadro il passar di un fulmine che segni la sulfurea sua traccia a traverso del Cielo, e vada a percuotere per esempio quella torre che sorge dal bosco. Una torma di augelli esce per l'oscuro; lo sgomentato pastore corre per radunare i già sparsi armenti inviluppato ne' volanti suoi panni, e sbigottito dalla luce del fulmine dà in dietro colla vita; la sua infelicità, la sua figura in parte illuminata potrà accrescere l'effetto di tale combinazione.

Quanto è più grandiosa la vista di una tempesta fra le solitarie catene de' monti! Su quelle dirupate altissime cime si veggono fissare le meteore a misura che si formano. Da varj punti dell'orizzonte vi concorrono ad ammassarsi le nubi cacciate da' venti; l'angusto spazio che trovano fa che am-

montandosi le une e le altre scoppiano in orribili temporali che appoco appoco si stendono e si abbassano sulle infelici sottoposte pianure.

NEBBIA.

La nebbia ha la proprietà degli altri corpi trasparenti, i quali tolgono la nettezza del colore degli oggetti a cui si frappongono in proporzione della densità, e danno al colore dell'oggetto il colore lor proprio; perciò vediamo le case, e gli alberi cenerini se ingombrati vengono dalla nebbia. Elevandosi questa tardamente dal suolo non lascia libera la prospettiva lineare, e confonde anche l'aerea; il biancastro della medesima occulta la progressione delle linee ed il piantato degli oggetti, onde non se ne veggono che le parti superiori. Sembra il loro colore troppo forte, e le loro forme sproporzionatamente grandi (come riflette il divino Leonardo) per esser noi assuefatti a vedere il solito vapore che schiarisce il piè delle montagne lontane. Quando la nebbia si determina adunque al piè delle stesse montagne,

prolunga la linea dell' apparente orizzonte, e diminuisce così l' altezza di quelle. Ancorchè limpido il Cielo, le montagne in tal caso parranno sottoposte ad una leggera ombra come di nuvole pel contraposto della bianca nebbia e per la diminuzione ch' essa loro produce, non essendo il riguardante assuefatto a vedere i monti sì piccoli, e così sentiti di forma e di colore.

Se l' artista è valente saprà trarre profitto anche dalla male scelta giornata.

Il sole alcune volte si mostra velato e le cose in poca distanza sono come involte nel fumo, del quale indorando il sole una parte sempre rotondeggiante e leggera, leggero è il lume, e solo vibrato alcune volte nella distanza. Tanto varia e capricciosa è la natura, che è quasi impossibile descriverne tutti gli effetti allorquando non sono decisi e ripetuti.

PURITA' DELL' ATMOSFERA.

La purità dell' atmosfera permette all' incontro vedere in maggior distanza, non essendovi interposizione di vapori. Ma se il

Cielo è sereno, scorrerà l'occhio (per quanto può estendersi l'angolo della sua visuale) al più lontano orizzonte, ove la verde pianura suol terminare con una distinta successione di monti. Il rossaceo terreno dà maggior distinzione alle poche fabriche pavonazzette che da lontano si scorgono. Bello è vedere serpeggiare il mio Tevere guernito di florida sponda, ed arricchirsi delle acque Tiburtine, ove i magnifici avanzi della villa Adriana servano di avanti al tempio della Sibilla. La severa architettura del vecchio ponte armonizza colla grandiosità delle altre parti. L'opposta collinetta vestita di ulivi si copre di ombra. Una quercia abbarbicata alla rupe chiude il dottissimo quadro composto dalla Natura. Lo dobbiamo alla purità dell'aria se di tanto ne è permesso godere.

COME SI DISTINGUONO GLI OGGETTI.

Tutti gli oggetti si rendono a noi visibili o per chiaro, o per oscuro, il che vien detto dai pittori « uscire per chiaro uscire

per oscuro ». Ciò che si palesa per chiaro ha il fondo ombrato, e quello che per oscuro, ha il fondo chiaro, e l'uno e l'altro risalta, come è evidente, per cagione del contrapposto. Se per esempio un Abete ha per fondo un monticello oscuro, ed esso è illuminato dal Sole, il suo tronco si vede esser bianco, ed il suo verde, giallastro. Si possono anche osservare dei consimili effetti, riflettendo sulle persone che s'incontrano, e qualche volta la circostanza eventuale accresce l'effetto medesimo.

I valentissimi dipintori Claudio, Pussino, Salvator Rosa, Tiziano, Domenichino ed altri hanno preferita quella parte di paese in cui presenta una grandiosa semplicità, e buona distribuzione di chiaro-oscuro; ed ancorchè i loro quadri sieno ricchi di cose, la bene scelta situazione del lume porta una estesa ombra sugli oggetti triti, e meno significanti. Da ciò risulta la maggior vivacità ne'luoghi esposti alla luce e più caratteristici. Se un tempio illuminato avrà, per esempio, dietro di se una collina in ombra, di tanto maggior distinzione saranno suscettibili le di lui forme quanto maggiore il contrapposto; nè si temerà che le colonne

di quell'edificio non risaltino dalla loro parte oscura sul tondo della collina, tanto per la varietà delle tinte che si adoprano a tenore dell'avanzamento del quadro, quanto per la rotondità delle colonne. Di più, queste per la loro figura hanno l'oscuro maggiore nel mezzo, e la penombra nell'estremità visibile del diametro, in cui si schiarisce la tinta.

L'effetto della pioggia è sensibilissimo in tal relazione, poichè se viene prodotta da una nuvola che parzialmente ne copra, rimanendo chiaro l'Orizzonte, le acque che cadono sembreranno oscure; ed all'opposto se torbido è il campo del Cielo, e la luce dietro le nostre spalle, la pioggia che riguardiamo si paleserà per chiaro, e gli oggetti saranno illuminati.

Le arti d'imitazione non debbono essere esercitate soltanto secondo i dettami de'libri, e del maestro, ma fa d'uopo persuadere il proprio intendimento per mezzo dell'esperienza sul vero; in tal guisa dovrà lo studente confrontare personalmente quanto ho detto di sopra, che si ristringe al palesarsi gli oggetti per mezzo del contrapposto.

OMBRE.

Le ombre della mattina sono nette e leggere (quando però l' atmosfera non sia ingombrata da molti vapori) ; nell' avanzare del giorno divengono più oscure , ma vi si distinguono meglio le parti : Verso il tramontar del Sole, tornando a calare i vapori medesimi , esse si veggono più alterate , e più gravi .

Essendo l' aria serena le suddette ombre non possono rappresentarsi molto oscure , perchè prive di contrapposto .

Le ombre in generale non possono esser taglienti , terminando colla penombra . Il centro della loro maggiore oscurità è il luogo più rimoto dalla luce .

Le penombre nell' inverno divengono più estese per esser più largo il diametro solare ; risultando esse dall' accrescimento o diminuzione delle parti del luminoso , ed essendo la larghezza delle medesime in ragion diretta dei diametri del Sole .

Si potrebbe aggiungere a tal ragione l' irregolarità del terreno , e la moltiplicità delle erbe che specialmente nella primavera lo

vestono, le quali coi loro proprj chiari ed oscuri qualche cosa donano alla parte della luce, e prolungano l'ombra generale colle parziali minutissime ombre loro, per cui nell'insieme ne vediamo svanire il confine.

Qualunque corpo isolato che per non avere una superficie continua produca varie ombre, riguardato in certa distanza avrà poco rilievo.

L'aria che si frappone addolcisce i contorni, e ne diminuisce i lumi. Le ombre in distanza non sono colorite, non potendosi distinguere il rimbalzo de' riflessi, nè il colore del fondo sul quale cade l'ombra generale. Veggiamo turchine le montagne e turchino il lato opposto alla luce, accrescendosi le ragioni anzidette a misura della distanza che ne riduce a picciolissimi punti le parti a cagione della diminuzione dell'angolo visuale, e ne impedisce il colore ed i riflessi onde risulta al nostro occhio un totale partecipante del solo colore dell'aria.

Ciò non accade nella parte media del paese, in cui le ombre generalmente sono oscure, ma il grande ambiente smorza, per così dire, l'ombra della collina che scende sul prato.

Nella parte a noi prossima i riflessi e la distinzion degli oggetti producono le ombre colorite.

OMBRE DELLE NUVOLE

Le nuvole gettano alcune volte un' ombra sì forte, che non sembra coerente al totale della campagna, essendo questa accidentale e non preparata dalle gradate combinazioni, come veggiamo in giorno sereno. Ma se questo accidente di ombra cade sopra una parte di terra colta, dietro la quale sia un campo di grano maturo, o un fiorito ginestreto od altro fondo di colore vivace, si raddoppieranno le cagioni, e gli opposti vi daranno risalto a vicenda. Non ostante la stranezza di tale combinazione, stringendo l' occhio (come si è detto di sopra rapporto alle montagne coperte di neve) quel giallo del grano, e quell' ombra oscura appariranno meno incoerenti alla proporzionata distanza, per cagione dell' aria che si mischia fra loro.

È da notarsi dipingendo dal vero che alla posizione del paese corrisponde ordinariamente la forma delle nuvole. Sarebbe trop-

po azzardo il definire tali varietà specialmente nella forma, ignorando quali appartengono ai diversi climi ed alle circostanze atmosferiche; onde lascio la cura allo studioso artista di prevalersi dell'avviso generico, e farvi le opportune osservazioni analoghe al luogo ov' egli si trova.

Spesse volte accade che veggiamo opportuna e graziosa nuvoletta gettar ombra sopra una parte di terreno; perlochè restando in riposo gli oggetti sottoposti a quella, ne risaltano altri con maggior chiarezza, e vivacità di colore. Formandosi di passaggio un qualche bel partito di nuvole ancorchè non sieno atte in quella posizione a portar l'ombra sulla veduta che si ritrae, pur saranno utili o per legare la composizione o per accrescer l'effetto del chiaro-oscuro; come ne veggiamo talvolta l'esempio ne'quadri di Gaspare Pussino e di altri insigni autori, le osservazioni de'quali fatte sul vero, si ammirano coerentemente adattate nelle nobili loro composizioni.

Se una nuvola resta perpendicolare alla parte chiara del paese, è noto che ciò dipende dalla obliquità del sole che ne porta altrove l'effetto; e viceversa per la parte con-

traria, se una nuvola chiara vi fosse dal lato oscuro del paese che per altra nuvola non compresa nella visuale del pittore restasse in ombra, si deve riferire similmente al vario gioco degli angoli.

Quando la giornata è col vento, incerta è la forma delle nuvole, che communemente rappresentano grandi strisce biancastre inopportune al paesista per le ombre trite che allora passano sulla campagna. Ma se quelle condensandosi coprono di oscuro fondo il cielo, possono dare un grandioso effetto alle fabbriche illuminate dal sole, ed accrescere la bellezza de' verdi.

STRANI EFFETTI DI LUME.

Alcune volte si veggono relativamente alle nubi cose incredibili cagionate dalle combinazioni ottiche: ne porterò quì un esempio. In un prato che precede la montagna del Tuscolo, un'ora e mezza avanti il meriggio, essendo il cielo turchino sul nostro capo, nuvolo e tempestoso sul monte, era il terreno a noi prossimo illuminato dal sole come lo era pure la stessa montagna; una striscia

di terra conservava le stoppie del reciso grano, miste di verdi erbe, sulle quali erano stesi de' bianchi panni: uno di questi posto sopra un cespuglio alquanto elevato sembrò per pochi momenti acquistare una tinta verde di colore bello e non equivoco. Questo fenomeno che sembra incredibile è spiegato da Leonardo nell' articolo de' riflessi.

Ancorchè sì strani effetti accadano ragionatamente in natura, ciò non ostante dee l'artista prudente schivarli, potendo esser contento d'imitare la bella natura con esattezza nella sua semplicità.

RIFLESSI COLORITI.

Il riflesso appartiene alla parte ombrosa di un corpo. Se esso corpo avrà liscia superficie, riceverà maggior chiarezza; se rustico, la quantità delle picciole ombre che produce l'irregolare superficie, impedirà che riceva la chiarezza che potrebbe apportargli l'oggetto illuminato, Oltre di che è da osservarsi, che se tali corpi sono per sè stessi di colore vivace, tanto più sono atti a dare

chiarezza alle cose circostanti che entrano nell' angolo di riflessione.

Se il riflesso cadrà sopra una bianca superficie; essendo questa priva di colore suo proprio, è tanto più atta a ricevere il colore dell' obbietto di contro, e a dimostrarlo ripetuto in sè stessa debolmente sì, ma con nettezza,

Siccome la cosa che riceve il riflesso non può mostrarsi intieramente nel suo proprio colore partecipante di quello dell' opposto oggetto illuminato; così allorquando accade che abbiano lo stesso colore il corpo che lo dà, e quello che lo riceve, ne risulta una maggior vivacità nella parte fra le masse riflettuta.

Veggiamo l' ombra degli alberi verdissima per la comunicazione de' raggi riflettenti, che si percuotono sopra la medesima superficie, d' onde poi viene tutta la forza del verde, che nell' eccesso dell' oscuro partecipa dell' aria.

Quando le ombre prendono una parte del paese, i riflessi sono più visibili, a cagione della contrapposta ombra suddetta in rispettività della sua vicinanza.

Ho parlato della superficie bianca come la più atta a ricevere tal quale il colore dell'

oggetto illuminato: ora parlerò della superficie turchina che se è riflessa da un corpo rosso si presenterà non più turchina ma pavonazzetta; e se quello che riceve il lume fosse turchino, darebbe egualmente sul rosso un misto di pavonazzo.

Se un corpo giallo è percosso dal sole, accrescendo il suo color naturale, sarà tanto più potente per influire sull'oggetto riflettuto, allorquando fosse turchino, per renderlo verdastro. Il meschiare i colori sopra la tavolozza dimostrerà al pittore le loro variazioni unendosi insieme. Ma nel dipingere si formano tinte decise, e nei riflessi queste sono soltanto accennate, come il vero dimostra.

Deve il Pittore, quando è possibile render conto degli effetti espressi ne' quadri, e così rapporto ai riflessi conviene accennare le cagioni che li producono.

Se i corpi riflettuti si trovino in campo più chiaro di essi, essendo già per se stessi in ombra (giacchè altrimenti non sarebbero suscettibili di riflesso) usciranno per oscuro; e se all' opposto in campo più oscuro, saranno più evidenti e sensibili.

Quella parte del riflesso che riceve la lu-

ce fra angoli più eguali, paleserà il suo colore con chiarezza maggiore.

ACQUE.

Se ogni oggetto merita uno studio particolare, se le cose che lo circondano meritano altrettanta osservazione per loro stesse individualmente, e per la coerenza che gli altri oggetti debbono avere coll' oggetto principale, cosa si potrà dire per confortare il principiante alla grande attenzione che esigge lo studio del mare?

MARE.

Le sue immense acque (all' opposto del solito che veggiamo nell' orizzonte di terra) si presentano più turchine nel lontano, ove il Cielo è più misto, e bianche alla riva sotto un cielo più azzurro, perchè rotti i suoi flutti e di minor volume le stesse acque. Una striscia di verde ne prepara un' altra biancastra. Ora egli è placido, ora prossimo alla tempesta, ed oscura il colore a misura

del moto delle onde e dell' addensar delle nubi. È varia la forma de' suoi scoglj, e differenti ne sono le rive. Ora queste sono piane e giallastre, ora bianche ed irregolari; talvolta circondate da rocce vestite di arbusti, e talvolta da verdi pianure, interrotte da non lontane foreste; ora una scogliera precede la punta di un molo; ed ora sorge una fortezza fra spessi pini. Ogni cosa, che si oppone all' impeto del mare, ne frange le onde; queste elevano la spuma a proporzione del mare medesimo. Il passar di una nave lascia dietro di se la bianca traccia, perchè il gran timone fende le onde, e queste spumeggiando investono il legno.

Ora le barche si palesano per chiaro, ora per oscuro. Nel nostro Mediterraneo la mattina veggo bianche le vele perchè illuminate dal sole, ed all' opposto dopo il meriggio, e così avviene delle fabbriche lunghesso la sponda. Riguardato il mare da lungi termina in bianco presso l' arena. Questa ha l'apparenza di un colore cenerino aereo; progredendo poi il piano verso il riguardante cambia in altra striscia pavonazzetta rossacea; e così spogliandosi il terreno della quantità

dell' aria frapposta, lascia scorgere nettamente la qualità di colori a proporzione che si avvicinano a noi.

Gli scogli che sorgono dal mare hanno fra loro una qualche somiglianza rispetto alla figura generale. La loro grandiosità, l' interruzione che portano alla vasta pianura delle onde, reca un dilettevole utile allo studioso Pittore.

Anche le navi debbonsi dipingere col tocco d' intelligenza, ed a ciò è necessario lo studiarne alcun poco la forma.

Poche piante pochi crostacei basteranno alla convenienza del locale.

È inutile la descrizione di una tempesta perchè in generale ognun sa gli effetti principali di quest' orrore della natura. Si producono in esse continue differenze per l'impeto or maggiore or minore de' venti, e per la diversità delle correnti di acqua e di aria corrisposte dal moto delle onde. Se veggiamo queste di fianco presentano un colore, se di prospetto un altro. Essendo pertanto variabili i venti e le nubi, non è possibile di descrivere tutte le varietà degli effetti che nelle onde producono. Lo scontrarsi, il frangersi vicendevolmente, l' inabbissare di una

nave entro una fosca valle di flutti, il sollevarsi di questá obliqua al Cielo, il fulmine che percotendo lo scoglio tocca la superficie del mare con pallido lume, sono effetti quanto conosciuti da una gran parte degli uomini, altrettanto difficili ad essere rappresentati, perchè quasi impossibili a ritrarsi dal vero.

LAGO.

Il lago tranquillo, conserva limpida ed inalterabile la superficie, in cui riflettendosi il cielo, lo presenta come un purissimo specchio della natura.

Le sponde sempre verdi e spesso ben coltivate in lui si ripetono esattamente. Non sono angolari le sue rive, perchè non l'urto frequente dello scorrer d'un fiume, ma l'antica esplosione vulcanica, lo ha scoperto nel suo conveniente livello.

I venti non sogliono alterarlo se non se in una parte, venendo l'altra difesa dal suo stesso cratere. Spesse volte un prossimo bosco serve per fondo a poche illuminate fabbrichette, ed una successione di colline,

parte vestite e parte incolte, terminano col cielo sereno. La tranquillità dell'aria, e la solitudine del luogo prestano dolce riposo alla mente agitata dall'orribile idea della tempesta.

FONTE.

Le acque più vivaci di un fonte si fanno strada a traverso le rupi, e così augustiate escono poi limpide e spumeggianti ove una ricca produzione di vegetabili adorna quella chiostra e conforto, e delizia del passeggero.

FIUME.

Diversissimo è l'aspetto delle acque nella loro forma, colore, adiacenze. Il fiume è placido se non viene agitato dal vento, e se il declivio del suo letto non è precipitoso: altrimenti increspando la superficie, prende una notabile alterazione nel suo colore naturale. Lo stesso avviene allorchè disciolte le nevi se ne accresce il confluente. Quando è

tranquillo e limpido , riceve i riflessi anche delle cose lontane ; e sempre accompagnato dalle sue sponde angolari che l'urto dell'acqua produce, scorre placidamente .

RIFLESSI NELL' ACQUA .

Sembrerà indifinibile al principiante l'invariabile ripetizione degli oggetti nell'acque, essendo d' altronde sempre varia la posizione del sole , se non è egli prevenuto che questo bell' astro dispensatore della luce e cagione indiretta delle ombre non ha altra influenza sui riflessi che quella che porta l'alterazione della luce .

Se l' acqua è ferma , si considera come uno specchio, e la base degli oggetti che in lei si ripetono deve essere determinata al livello di quella superficie.

Quando sia la giornata ventosa, la superficie delle acque fa una successione di onde un poco elevate di figura bislunga, le quali venendo dolcemente spinte dal vento verso il riguardante , prolungano interrottamente il riflesso, e da ciò avviene che alcu-

ne volte lo veggiamo più lungo dell'oggetto che lo cagiona.

Il cennericcio, esistente presso la riva opposta dal quale vengono immediatamente impediti i riflessi, non si vede se l'acqua è placida, per esser quello un effetto del picciolo moto che increspa il fluido lungi dall' occhio, finchè l' approssimazione non la diradi, e diradandola non ne palesi i riflessi.

Supponiamo che sia dall' altra parte di un fiume un fabricato con archi e colonne; non si potrà discernere il suo riflesso per la ragione detta di sopra. Verso poi il mezzo dell' acqua sarà ripetuta parte di quello, sinchè di nuovo l'interrompimento del moto visibile della superficie dell' acqua non dimostri rotte, ed incerte quelle colonne, e quegli archi, e prolungato l' insieme generale della fabbrica verso di noi. Il vedere più o meno tale effetto dipende dalla situazione del riguardante, poichè se egli si pone coll' occhio al livello della superficie dell' acqua, se questa è mossa egli non vedrà che un' incertezza generale di riflessi, e di ombre, e se stagnante e tranquilla, formando il di lui occhio angoli eguali fra l' oggetto, ed il riflesso, lo vedrà per intiero, e di egual mi-

sura. Cambiando poi direzione verso un lato ove spiri di fianco il vento, la massa degli alberi, che vi è, per esempio, sull'altra riva perde quasi del tutto le forme interne, perchè interrotte dall' obliquità delle picciole ombre, si meschiano dette forme nello stesso colore, e l' opacità del totale del verde si scorge soltanto coi mal ripetuti contorni esterni. Lo stesso dovrà dirsi per le fabbriche od altro.

Le cose in distanza si potranno in parte vedere, qualora il riguardante sia lontano dall' estrema riva, ed in luogo elevato. Non si può scorgere nell' acqua la parte di sopra degli oggetti, ma bensì quella di sotto, che noi non veggiamo.

Le acque stagnanti specchiano fedelmente ciò che è sulla sponda. Se un corpo opaco nell' acqua come una lingua di terra, un tronco d' albero caduto, e simili, interrompe il riflesso, questo si vedrà continuare oltre l' impedimento, nella loro natural proporzione.

Dissi poco innanzi che sembra indifinibile la costante ripetizione degli oggetti nelle acque ad onta della posizione sempre varia del luminoso.

Può indurre in equivoco la corrispondenza dell' ombra di un corpo nell' acqua che prenda la stessa direzione del riflesso. È ben vero che l' accorciarsi, o il prolungarsi dell' ombra stessa, e la maggiore opacità che risulta dal raddoppiarsi dell' ombra, ne faranno distinguere la differenza: ma per maggior chiarezza mi sembra opportuno porre sotto l' occhio la figura di un ponte coi suoi riflessi, ed a questa premettere l' altra figura di uno gnomone, e di un parallelepipedo sopra un piano solido a fine di dare la regola certa della direzione e lunghezza dell' ombra in ragion diretta della posizione solare; regola da aversi presente nel distribuire le ombre degli oggetti ne' quadri.

Dato nella figura I.ª uno Gnomone K dell' altezza HI, o un Parallellepipedo HHHH IIII della stessa altezza HI, e posto già in prospettiva sul piano, determinare si debbono le ombre che gettano sul medesimo, essendo illuminato dal sole in A.

Sia D il punto visuale della prospettiva del Parallellepipedo; B. C. la linea orizzontale; B. D. una perpendicolare che scenda dal punto del sole al piano dell' orizzonte, e sarà lo stesso B il punto accidentale delle ombre dei corpi normali all' orizzonte.

Dal punto accidentale B si conducano per i punti I delle basi dello Gnomone e del Parallellepipedo le rette indefinite B I L; quindi si prenda sopra qualsivoglia di queste rette la lunghezza I L, e sia H I l'altezza perpendicolare degli opachi; si conduca finalmente dal punto trovato L al punto della visuale D la linea L D, e questa tagli nell'altro L l'indefinita B L, e determini lo stesso punto L, e quindi conducendosi dal primo punto trovato L, la linea L L paralella all'orizzontale B. C., si determini il terzo punto L, ed allora si avrà l'ambito I L L L I dell'ombra gettata sul piano dall'opaco proposto.

Nella II.ª figura si propone la pratica applicazione del metodo esposto col determinare le diverse ombre che getta sulla superficie dell'acqua X X X X X il ponte P P. ed il muro M N.

In questa operazione però convien riflettere a più circostanze, essendo l'opaco sollevato in parte sul piano su cui getta l'ombra, ed essendo il piano medesimo un corpo riflettente. Per la prima ragione le due facciate del ponte gettar dovranno l'ombra loro sull'acqua, come anche i lembi delle volte degli archi del ponte istesso; e per

la seconda dovrà vedersi il riflesso e l' imagine del ponte nelle acque.

Fissata l' orizzontale B. C. si facciano scendere dai punti principali del ponte P. P. e del muro M. N. le perpendicolari H. I. e condotte per tali punti H le linee A. L. si determineranno colla sopra indicata analogìa le varie lunghezze I L delle ombre gettate dai diversi punti H, e così dai punti L saran circoscritti gli ambiti delle ombre e della facciata anteriore del ponte, e delle volte degli archi.

Sì noti che l' ombra della facciata posteriore determinata cogli stessi principj, e circoscritta dai punti O, come anche porzione di quella del muro, dovrà esser più oscura cadendo sopra un' altra ombra, o su quella gettata dai punti H dalla facciata anteriore, e circoscritta dai punti L.

Per ciò che riguarda i riflessi dei diversi punti del ponte nell' acqua, basti osservare ch' essi nel nostro caso, pe' principj della riflessione de' corpi dai riflettenti piani, conservano nella loro immagine le medesime forme, e sono vedute a distanze eguali dalla superficie riffettente delle acque.

In generale la pittura di paesi non esigge

una servile precisione nelle sue parti, come può far supporre la precedente figura; ma essendo cosa essenziale non men che difficile la giusta direzione dell' ombra e dei riflessi ho creduto utile al mio leggitore dimostrarla teoreticamente per fargli intendere che ogni qualvolta esso incontri difficoltà a conoscere gli effetti, volendo uscire dall' incertezza, nelle ragioni fisiche ne troverà l' opportuno schiarimento.

CADUTE DELLE ACQUE.

Chi potrà giustamente rappresentare la continua varietà del moto delle acque, allorquando si voglia ritrarre la precipitevole caduta di un fiume dall' alto? Il rompersi della gran massa del fluido nel primo urto fra le rupi, il suo impetuoso risalto che si confonde col biancheggiar della spuma, il suddividersi in tortuose verdastre correnti che si rintuzzan fra loro, e così miste traboccano e vanno a frangersi sugli opposti scogli; è uno de' più magnifici spettacoli della natura. Se rimanga il sole dietro le spalle del riguardante, ov' egli fissi l' occhio vedrà il

centro d' una bell' iride che attraversa la caduta, la di cui nebbia mostrerà più distinti i colori del prisma allorchè la purità dell' atmosfera lasci percorrere nella lor fulgidezza i raggi solari.

MONTAGNE.

Compongono le montagne una parte bella ed essenziale del quadro, e perciò stimo necessario estendermi alquanto su tale articolo.

Quando si vogliano rappresentare in distanza delle catene di monti, essendo le grandi catene del genere primitivo, debbonsi presentare in una forma piramidale sparsa di rupi scoscese, che sporgono in fuori sterili e nude. In distanza le loro ombre fanno distinguere gli angoli rientrati, e la quantità dell' aria frapposta indica all' occhio intelligente lo spazio degl' interni valloni.

Le antiche rupi di granito coi loro massi informi, escludono qualunque idea di strati regolari. Sogliono ai loro fianchi elevarsi le montagne secondarie, prodotte dalla decomposizione delle superiori; indi quelle di

terz' ordine composte di deposizioni.

È grandiosa la vista di queste altissime catene, serbatoj di gravi nebbie, talvolta dissipate in rugiade ed in nuvole erranti che poi precipitano in violentissime pioggie. Da immense fenditure sbucano i romorosi torrenti, e talvolta le recondite sorgenti de' fiumi. Fra quelle vaste solitudini, fra quegli orridi deserti hanno i loro covili varie specie di quadrupedi, ed i petrosi nidi le aquile, e gli avoltoj. Vi allignano soltanto alberi resinosi, come abeti, e pini, ed in genere l' altezza delle piante si vede diminuire verso la cima.

Fortunato il pittore che fissa il punto di veduta in un luogo ov' entri una montagna isolata che nelle sue parti aderenti e nell' insieme possa dare indizio di una montagna vulcanica. Tutto il locale vulcanico è opportuno al paesista, essendo variato nei moti del terreno, e nel colore che lo compone. È pittoresca la disuguaglianza cagionata dalle eruzioni: massi di lave ammonticchiati, interrotti da strati di pozzolana di sabbia, di sostanze minerali, di terra vegetale, (che offre un bel contrapposto di ricca verdura) e i grandi sassi, alle fenditure de' quali si ten-

gono abbarbicate le dure querce, tutto riesce ammirabile.

Chi potrebbe omettere di far menzione in tal proposito del magnifico algido detto monte Cavo? questo, colle sue lave e le sue materie polverose poste a foggia stratosa le une sopra le altre, guarnite di quanto v' ha di più ricco nel genere vulcanico, presenta una larga idea dell' antica esplosione, onde trasse l' origine. La sua grandiosa forma poi viene decorata dalle rispettabili ruine del tempio di Giove Laziale. Questo magnifico insieme è un tesoro per un pittore non meno che per un naturalista.

Le montagne calcari variano nel colore; alcune son bianche, altre cenerine, e d' infiniti altri colori, varj cioè secondo le circostanze locali ed atmosferiche. Non possono esser vestite se non ha preceduto la decomposizione; dopo di che vi alligna qualunque sorta di vegetabili permessi dal clima. Benchè divise da vallate, e corrose da fiumi, e da torrenti, pure nelle parti separate si osserva la corrispondenza degli strati.

I monti di tufo propriamente detto, benchè per esser composti di sostanze vulcaniche contengano tante materie eterogenee

analoghe ai colori che affettano, o cenerini, o gialli, o verdastri, o rossacei, pur non sono opportuni al paesista come gli altri di tufo vulcanico.

Le stratificazioni di questi secondi sono più grandiose e distinte, formate ora di pozzolana accompagnata da brillanti pagliette di mica, ora di minute pomici, e d'altro. Le antiche pioggie di materie vulcanizzate hanno moltissima varietà, giacchè la deposizione ha fatti diversi strati di parti più o meno sottili. Questi monti, ove i loro componenti sono triturati, si veggono adorni di vegetabili, cosicchè nel totale (secondo i punti da' quali si riguardano) offrono oggetti pittoreschi; tanto più che essendo i medesimi di qualità poco densa, l'impeto delle acque ne fa sovente dirupare i massi, e discoprendosi l'interno della montagna, presenta la vivacità de' suoi varj colori.

Le antichissime deposizioni delle acque formarono delle montagne, che ora si veggono di figura rotondeggiante nell'alto, e che determinano con larghe pianure. Sono coperte di terra ed hanno infiniti strati d'impressioni di piante, di corpi marini, d'ossa di pesci, di letti di creta, e di lavagna.

Sembra inutile per un pittore la descrizione di quanto contiene in se una montagna; ma volendo talvolta introdurre un lato di essa nel primo piano, dovrà egli sapere di che sia composta, acciocchè nelle fenditure, e nei sassi del sottoposto terreno, che sogliono essere parti staccate della medesima, si veggano accennate con intelligenza le forme, ed opportunamente collocate le tinte. D' altronde non può mai essere di rincrescimento l'estendere le proprie cognizioni.

Tralascio di far menzione delle colline di pietra arenaria perchè sono poco significanti nella loro forma generale, e meno distinte ne' loro strati. Dicasi lo stesso delle montagne saline e gessose, le quali per la loro *lucentezza* non sarebbero opportune al nostro scopo.

RUINE.

Sogliono le ruine essere que' nobili avanzi dell' antichità, la di cui solida e bella architettura, costruita con un perfetto meccanismo, eccita tutta la venerazione verso i nostri Padri, non meno che il desiderio

nell' artista di studiarne l' insieme, e le parti.

Varj sono i modi usati dagli antichi nelle loro fabbriche, analogamente cioè al tempo ed all' oggetto, cui doveano servire. Per esempio le mura delle varie città degli Ernici (come di Cori, di Ferentino, di Alatri) erano costruite con grosse pietre, che formando tanti poligoni irregolari, componevano solide mura, senza alcun legamento di calce o pozzolana; il qual modo fu da molti chiamato, opera incerta, e da altri opera Ciclopea.

Il fabbricato ordinario, di case, tempietti, piccioli sepolcri, e simili, era costrutto di mattoni posti a cortina o tagliati in quadrelli, facendo l' opera reticolata, per la quale si adoperavano anco i tufi lavorati, ed interrotti con strisce di mattoni posti l' un sopra l' altro, per ottenere una piacevole varietà.

Nelle fabbriche più grandiose si osservano i muraglioni riempiti a sacco di piccioli ciottoli, e di calce, coll' incatenatura esteriore di pietre quadrate che formavano una specie di cassa: altri colla legatura di mattoni a cortina in vece di pietre, altri di opera reticolata coll' anzidetta riempitura.

Si distingue il fabbricato Greco (al dire di Vitruvio) dalla doppia legatura, la quale non è soltanto fra le pietre d' una medesima facciata, ma fra quelle altresì delle due facciate, e si fa colle pietre messe a traverso.

Altre riempiture sogliono essere di silici, e calce, e furono l' anima de' monumenti, da' quali escono delle chiavi di travertino, o d' altra pietra a sostegno della fodera esterna di quei preziosi marmi de' quali gli antichi rivestivano i loro edifizj.

Se l' avidità degli uomini ha lasciato esistere alcuno di questi avanzi, niuno dovrebbe trascurare di profittarne per la pittura, tanto più che l' irregolarità del terreno cagionata dalla ruina della fabbrica, l' interrotta vegetazione fra que' capitelli, quell' iscrizione ec. sono per sè stessi oggetti i più pittoreschi.

Altra maniera di fabbricare fu quella magnifica del composto di travertini, o d' altre pietre secondo l' opportunità.

Toltone il peperino, è notabile su tutte le pietre lo scorrer dell' acqua lasciando delle strisce alcune pavonazze altre di un bel giallo, altre verdastre, cenerine, rossacee, e simili.

Questa varietà di tinte percosse dal sole, guarnite di un' altra varietà di verdi piante che ne vestono il contorno superiore, rendono vieppiù distinta la solida bellezza del negletto edificio.

A tenore dell' esposizione è sensibile la differenza delle produzioni, che si succedono verso il piantato. Dalla parte meridionale la bellezza de' verdi, la varietà de' fiori, la folta vegetazione, mostra il favor della luce. Dal lato opposto di tramontana, come se diverso ne fosse il clima, si presentano delle macchie rotonde prodotte dai Licheni (picciole piante parasite di un verde pallido) fra le quali de' bianchi arbusti, e delle aride querciole denotano il contrario effetto dell' esposizione.

Se la prefissami brevità me lo permettesse, molto potrei quì dire del mirabile giuoco delle ombre, e de' riflessi che si ribattono nell' interno di un fabbricato di magnifica architettura benchè guasto dal tempo, e specialmente allorquando sia circolare. Riguardando questo da una proporzionata distanza, nelle sue varie posizioni, presenta una piacevole verificazione delle regole prospettiche, delle leggi dell' ombra, e dei ri-

flessi coloriti, come osserviamo nell' Anfiteatro Flavio.

COPIARE.

Il copiare si stima una materialità, ed è tale per quei mediocrissimi ingegni, che per mancanza d' idee, e per bisogno di guadagno si limitano a questo. Non così può dirsi di coloro, che si prefiggono di conseguire l' eminenza dell' arte, e non ricusano d' impiegare mezzi per giungervi. Copiano essi, ma non intorpidiscono col servile travaglio la mente sulle opere altrui, nè questa imitazione impedisce loro la propria originalità, come avviene all' artista meccanico. Dal copiare i grandi esemplari acquistano eglino forza per dipingere, e si rendono atti col tempo a spiegare con chiarezza, e nobiltà le proprie idee nelle composizioni. Se il bello di un quadro consiste nell' effetto generale, è evidente che vi ha maggior merito nella distribuzione del lume, nella disposizion delle parti, che nella bellezza delle medesime. Prima d' incominciare qualunque siasi copia, deve premettersi uno scrupoloso esame

del merito dell' originale, per iscoprire le cause occulte che vi producono il bello, e la parte in cui piacque all' autore d' impiegare tutto lo sforzo del suo sapere. Ma sia pur eseguita perfettamente questa parte, non potrà essa figurare, se non abbia quelle necessarie opposizioni, contrasti, e preparazioni di oggetti ombrati nel fondo del quadro, che le danno effetto. Non però sempre è necessaria una gagliarda opposizione. Si possono fare dei quadri senza sforzo, ove una cosa dia all' altra un picciolo grado di risalto, onde ne avvenga lo sperato effetto, ma con artificio nascosto. Qual più bella composizione di quella del quadro detto la Ninfa Egeria immaginato da Claudio? l' autore ha dipinto in quello un cielo indeciso come veggiamo nella prima mattina quando il sole rimane per anco offuscato dagli attratti vapori: le montagne sono appena indorate dal sole: la freschezza dell' ora sembra diffusa in tutte le parti: il prossimo boschetto variato nella qualità delle sue piante, senza alcun tocco di lume si stacca perfettamente dalle altre parti benchè nell' ombra: le nobili fabbriche presso l' acqua sono disposte incontro la debile luce; la sola Ninfa Ege-

ria colle sue ancelle si distingue per lume e colore. Tutto ciò è disposto con tale indifferenza ed armonìa, come si vedrebbe nella stessa natura, toltone che per la disposizion delle linee e bellezza delle parti vi si compone un tutto sublime che non mai si vede riunito nel vero.

Adunque bisogna toglìere il velo all' illusione per conoscere l' arte nella ben ragionata composizione.

Il giudizioso imitatore dee studiare più l' autore che il quadro, e scegliere l' ottimo fra il bello, come le api industrìose scelgono il miglìor succo daì fiori.

Quando la mente sia piena degli oggetti reali studiati sul vero, e nutrita dagli altrui esemplari, verrà a formare uno stile suo proprio composto dalle bellezze di natura adulate dall' arte.

PARTE TERZA

COMPOSIZIONE.

COMPOSIZIONE.

La via indicata per istudiare sul vero, e le riflessioni fatte sugli effetti differenti della natura, non sono che un debile cenno delle vaste cognizioni che esigge l' arte della pittura. Il genere di pittura a paesi, ancorchè venga reputato di gran lunga inferiore a quello d' istoria, pur non di meno può anch' esso elevarsi ad un tal grado di perfezione che lo renda sublime. Per ottenere un sì nobile scopo abbisogna una lunga e diligente osservazione di quanto v' ha di più bello in natura, affinchè senza discostarsi dalla medesima si venga a compore il bello ideale. Ma chi potrà additare la vera strada che a questo bello ideale conduce? Ne lascio ai dotti la sempre quistionata definizione. Io mi ristringo soltanto a consigliare al principiante la scelta fra molti oggetti di quelli che si distinguono per la proporzion generale, ed in cui poche sieno le alterazioni, e i deviamenti dalla consueta pratica della natura. La nobiltà delle linee, le grandiose masse del chiaro e dell' oscuro, potranno contri-

buire alla bellezza dell' opera: ma quella perfezione di contorni, di lumi, di parti, d'insieme, che costituiscono il bello ideale non si potrà intendere nè descrivere, se non da chi abbia per avventura sortito l' eminente dono del genio.

Se gli antichi retori sempre inculcarono, rispetto al dipingere di figure, che dovesse la bellezza ideale essere oltremodo superiore a qualunque bellezza che rinvenir si potesse in natura, qual maggior arbitrio non avrà egli il paesista di eseguire quanto di bello sa immaginare, non essendo ristretto dalle regole severe delle proporzioni del corpo umano?

Ma conviene elevarsi per gradi al sublime dell' arte. Giovi adunque per ora all' artista novello sapere soltanto a qual eccellenza può giungere per mezzo de' suoi studj ben regolati, ed io essendomi proposta di agevolargli il cammino passerò a dargli una norma per la composizione.

Infinite sono le regole da' valenti scrittori assegnate per la conveniente composizione di un quadro d' istoria. La pittura a paesi non sembra aver meritato le studiose ricerche di quei che' avrebbero avuto maggior diritto di

me a prescriverne le norme necessarie. Ma giacchè questa bella ed amena parte d' imitazione è stata sino ad ora negletta relativamente al metodo di studiare dal vero, io mi sono creduta obbligata dall' amore dell' arte a quì manifestare queste regole.

Varie osservazioni erano di già note sotto differenti aspetti, ed altre sono state da me fatte in campagna, le quali tutte ho cercato di riunire colla maggior brevità possibile, per non isgomentare con un elenco di precetti troppo voluminoso la mal ferma volontà del principiante.

STUDIARE GLI AUTORI.

Allorchè questi si disponga ad incominciare un quadro di propria invenzione, egli è opportuno rivedere i grandi originali per arricchire la mente del bello. Ciò per altro non basta. Gli conviene altresì investigare per quali mezzi sia prodotto quell' incantesimo, che esigge da noi tanto rispetto ed ammirazione, poichè l' arte nascosta non si lascia vedere dagli osservatori superficiali, ma soltanto da chi ne ricerca le traccie più

profonde ed occulte, quella per cui si rileva la cagione di ogni eminente bellezza.

Claudio di Lorena è quegli assolutamente che merita di essere a preferenza di ogni altro studiato. La nobiltà de' luoghi che ha scelti e copiati, il bello ideale che caratterizza le sue composizioni, la lucidezza delle sue arie, il trasparente delle acque, il riposo delle parti ombrose nell' avanti, formano un tutto insieme che sorprende e diletta. Ogni cosa nelle sue opere corrisponde mirabilmente all' oggetto proposto; la bellezza delle forme nelle montagne, negli alberi, negli edificj, ne assicura ch' egli era accuratissimo nella scelta degli studj, e preferiva di rappresentar sempre la natura nella sua maggior vaghezza, fuggendone i tristi effetti. Il suo tocco è magistrale per nascondere l' artificio con cui è maneggiato il pennello, ed una meravigliosa facilità nasconde la somma diligenza del lavoro. Le tinte sono così fuse, ed armonizzate che i suoi quadri appariscono, per dir così, di un sol getto, nè mai risalta all' occhio separata dalle altre alcuna delle infinite parti che compongono i suoi ricchissimi quadri.

Gaspare Pussino sempre grandioso ha espres-

sa la maestà della natura, ed ha decorate le sue composizioni di sontuosi edificj, talchè ne' suoi quadri storici o favolosi non si scorge quasi mai o un sasso o un avanzo che non appartenga a fabbriche nobili e di bello stile. Questi ha evitate le più picciole inconvenienze, tendendo sempre all' eroico. I suoi guazzi benchè abbiano cambiato nel colore dei verdi divenuti o troppo giallastri, o tendenti al turchino, pure sono pregevolissimi per la bella disposizione delle parti.

Salvator Rosa pieno di fuoco ha rappresentata la campagna selvaggia con molta lode. Ma i suoi tocchi rapidi e coraggiosi possono indurre gl' imitatori in molti difetti, poichè non è dato a tutti l' esprimere con sì felice libertà in poche pennellate caratteristiche i meravigliosi effetti di luce ch' egli rapiva quasi di furto dal libro della natura. Eccetto che ad un genio straordinario, o se non dopo un ben fondato e lungo studio del vero, è pericoloso il seguire uno stile sì magico.

Vernèt celebre per le marine ha saputo esprimere mirabilmente gli effetti della luce sull' acqua. Quel tuono verdastro nericcio de' suoi pelaghi agitati, quell' azzurro armo-

nioso, e quel lucente delle placide marine, le nebbie, i soli nascenti, le figure, e tutto ciò insomma che nelle spiaggie, e nei porti può ammirarsi di conveniente e di bello, egli lo ha imitato con una scelta dottissima, e non può omettere il principiante di fare uno studio diligente di qualcuno de' suoi quadri se vuol mettersi in caso di dipingere nelle proprie tele gli effetti d' un elemento sì mobile, e sì variato.

Il pittore poi che avendo limitato il suo studio ad una precisa e nuda imitazione del vero abbia più di ogni altro colorito con illusione gli edificj, è il Canaletto veneziano, che ha colto nel segno pel colore locale a tal punto che fissandosi in alcuno de' suoi quadri si crede osservare in una camera ottica. Egli non ha composto, ma per così dire ha portate le più belle vedute di Venezia e della Brenta sui quadri, con artificio sorprendente. Talvolta si scorge che opere preziose e diligenti di autori olandesi e fiamminghi vorrebbero a questo avvicinarsi, ma vi si scopre il finissimo, e penoso lavoro che costano; ed al contrario nelle opere del suddetto autore si ammira una franca ed intelligente libertà di pennello.

Non tralascerò di far quì menzione de' sublimi paesi di Domenichino, Tiziano, e Caracci, inculcando anzi agli studenti di esaminarne le intrinseche bellezze. Questi dottissimi uomini hanno diffuso il proprio sapere non solo nel dipingere la figura umana, ma eziandio la campagna, tantoppiù in ciò commendabili, in quanto che il paese era per loro uno studio accessorio.

Molto si potrebbe dire di altri rinomati autori sì di nostre che di estere scuole; ma basti aver trattato de' più famosi, e principali per dare una idea dei varj stili, e rimandare l'osservatore sui quadri de' respettivi maestri, colle accennate disposizioni, e prevenzioni, perchè possa farne profondamente l'analisi, e la comparazione.

Riposate quelle idee nella mente si stabibilirà il soggetto della composizione, senza che dipenda dalle cose vedute, perchè il prodotto della fantasìa abbia il pregio dell'originalità. Ecco il momento in cui l'immaginazione arricchita delle cognizioni raccolte in tempo, e depositate nella memoria, è nello stato di spiegare le sue facoltà.

SCELTA DELLO STILE.

Può egualmente rendersi celebre quegli che preferisca il genere orrido all'ameno, o l'ameno all'orrido. La tetra immaginazione del primo lo porterà a rappresentar per esempio un luogo aspro e selvaggio sotto un cielo turbinoso, ove l'impeto de' venti imperversi nelle robuste quercie, e negli abeti, ed ove il ruinare di gonfio torrente, che precipita dall'alto, porti seco una rupe staccata dal monte, vestita delle antiche sue piante. Vorrà il pittore accrescere l'orrore della scena colla disperazione della rustica gente che cerca invano sottrarsi alla ruina. Il sopracitato Salvator Rosa potrà servire a questi di modello, come il Lorenese lo potrà all'altro di un genio più tranquillo, e che ami di rappresentare nelle sue tele soltanto i piacevoli effetti della bella natura

Qualunque siasi il genere scelto, conviene a chi ambisce rendersi celebre, ottenere il sommo grado di eccellenza almeno in una parte. Quegli che farà un quadro con tutte le regole, senza difetti, ma senza niuna emi-

nente qualità, dovrà rimanersi nella classe di quegli autori mediocri di cui si va a perdere il nome.

EVITARE L' ESAGERAZIONI E LA DUREZZA DEI CONTORNI.

Fa d' uopo aver grande attenzione a non cercare d' illudere il riguardante col fargli comparire gli effetti maggiori delle cagioni: perchè sebbene colpiscano a prima vista l' esagerazioni, il buon pittore, deve sapere di non dipingere per gl' ignoranti, ma per que' pochi intelligenti che dandosi la mano l' un l' altro conducono l' opera alla posterità. Tutte le cose hanno la moda del momento, e quantunque si potesse ottenere gran lode nel tempo che usassero le esagerazioni, si mortifichi la mal intesa avidità di gloria per tenersi stretti alle regole figlie della verità. Il buon artista deve conservare una severa nobiltà di cuore, rinunziando agli elogi momentanei, non meno che al venale interesse. Infelice colui che dee servire all' altrui gusto per vivere: egli è costretto dalla necessità ad operare talvolta contro il proprio

sentimento. Ma se un maturo e saldo giudizio lo regge, le stesse cose potranno in qualche maniera essergli utili per riconoscere gli errori, e vieppiù fortificarsi nelle giuste impressioni ricevute dalla natura, la quale presenta le cagioni, e le conseguenze senza alcuna esagerazione.

Si ammirano, è vero, i quadri di autori che non hanno avuto nè le necessarie regole di prospettiva, onde impiantar bene gli oggetti, nè il gusto della scelta, nè la vera idea del bello per loro scopo, imitando e copiando servilmente il vero con tutti i suoi difetti. Nondimeno la diligente esecuzione delle parti individuali li ha resi in qualche modo pregevoli, e lor viene attribuita anche ai dì nostri una qualche parte di lode; ciò che non mai potrebbe accadere allorquando la loro principal qualità dipenduta fosse dal falso bello della caricatura.

Non meno che le esagerazioni evitar conviene la durezza dei contorni, poichè talvolta le ombre troppo taglienti producono a prima vista degli stravaganti effetti: Ed a me stessa è occorso vedere in alcuni quadri di chiesa, e teloni di scena, che l' oscuro di un drappo, o di una architettura compariva in certa

distanza un gran profilo, un mezzo ponte in aria, una bandiera, od altra cosa strana che usciva per chiaro. Ciò avviene quando è immediato il passaggio dal chiaro all'oscuro senza iutrodurvi quel grado di aria e di riflesso che riceve ogni contorno sebbene oscurissimo; come anche per la mancanza di gusto nella scelta delle parti. La notizia degli altrui errori abbrevia a noi la strada che al bello conduce.

In genere gli oscuri forti producono effetti contrarj, e quando sono parziali fanno buco, azione che con termine dell'arte si dice, *entrare*. E ciò appunto accade per non essere ben preparato quell'oscuro dalle parti circostanti, e perchè si presume di ottenere, quasi direi, di forza la forza. I chiari saltano fuori rivoltando la prospettiva del colore, col far venire avanti la distanza, e andar sotto quel tale oscuro che anzi dovea spingerla indietro.

FIGURE O MACCHIETTE.

Venendo in pensiero al pittore una indifferente dįsposizione di paese, o un bell'ef-

fetto di lume, non avrà il proggetto che le sue figure rappresentino nulla di significante; ma tutto occupato a perfezionare la sua campagna, ultimata che sia vorrà mostrarla abitata. E' sempre difficile il situar bene il gruppo delle figure, o degli animali qualora non siasi preventivamente stabilito il soggetto. Dopo terminato il quadro, si rivegga ad occhio riposato e dove si trova qualche parte più trascurata ed in ombra, si pongano la figurine chiamate da' pittori macchiette, e queste toglieranno la monotonìa di quella parte, ed avranno risalto dal fondo. La figura che si vuol introdurre sarà secondo la misura della proporzione generale degli oggetti, per cui non è arbitrario di farla o più grande o più piccola. È vantaggioso all'insieme che sia di minore piuttosto che di maggiore grandezza; perchè se è grande, impiccolisce tutto il paese, e fa divenir mostruosi gli alberi di carattere, come se fossero sproporzionati arboscelli. ed all'opposto se è un poco minore, dà una qualche illusione di grandiosità a tutto il paese.

Quando il terreno non progredisce regolarmente, ma lá montuosità del piano toglie la regola prospettica della diminuzione di

qualunque cosa, dee allora supplire il naturale intendimento, facendo la figura tanto più smorzata di colore, e tanto meno terminata, quanto sia analoga al terreno ed agli altri oggetti che la circondano.

In altro caso volendo che il gruppo delle figure rappresenti un soggetto d'Istoria o di favola, si dovrà per quanto è possibile nobilitare il paese, tendendo all'eroico per mezzo della semplicità delle linee, della grandiosità degli alberi, della bella e maestosa architettura delle fabbriche, della grandiosa forma delle nuvole, e del partito dell'ombra.

Rapporto alle macchiette è sperabile che intorno alla figura principale voglia l'autore applicarsi con più attenzione, e renderla fra le altre la più visibile.

Riputandosi la pittura sorella della poesìa per l'analogìa ch'evvi fra loro, i precetti che assegna Orazio nella sua poetica più che il debole mio discorso potranno dare le regole di una ben intesa composizione. L'unità del luogo farà evitare gli errori geografici, e l'unità del tempo gli anacronismi.

Tutto dee concorrere a far risaltare l'oggetto principale. Non perciò il paese divie-

ne accessorio; anzi Tiziano, Domenichino ed altri ne hanno dimostrato, che la bellezza del luogo accresce merito alle figure, risaltando queste tanto di più per la ben distribuita parte delle masse di ombra e di chiaro. La coerenza delle circostanze apre l'adito al riguardante d'intendere con facilità qual punto d'Istoria o di favola si è voluto esprimere nel quadro.

COERENZA DEL LOCALE AL SOGGETTO.

Quando si copia dal vero, tutto ciò che si vede è analogo; ma dipingendo nel proprio gabinetto molta esser dee l'avvertenza, acciocchè corrispondano le parti tutte al tutto. Se il soggetto appartiene ad un alpestre luogo settentrionale, ragionevole sarà il vedere le ultime montagne coronate da nubi, e coperte di nevi, e le più prossime vestite di folti boschi, tra cui, per esempio, non un grazioso tempio a Venere, ma un solitario chiostro signoreggi, a conforto e ricovero del viaggiatore. All'opposto un cielo di un turchino leggero, sparso di gialle nuvolette, una

distanza involta d'un caldo vapore, amene colline vestite di aranci o di viti, daranno a divedere che il pittore ha voluto rappresentare un luogo meridionale.

COERENZA DELLA STAGIONE AL SOGGETTO.

Al pari della coerenza del luogo deve essere osservata quella della stagione.

Se vi saranno introdotti nella composizione dei pampani e delle uve in una festa di Bacco, inopportuno, ed incoerente sarà il vedere la campagna verdeggiante e florida come nella primavera; anzi l'indizio della decadenza dell'anno dovrà annunciarsi nelle più tenere piante, essendo queste le prime a manifestarla.

Proponendosi per soggetto l'amenità della prima stagione, sarà conveniente il cielo di un turchino vivace; larghi campi d'immaturo, anzi di verde grano; parti di terreno coperte di fiori, e di giovani arbusti, e nel davanti un boschetto di mirti, o de' cespugli di rose, ove potrebbe vedersi la bellis-

sima Angelica che non osservata ascolta i lamenti di Sagripante.

Chiunque apprenda un'arte o una scienza, non può rimanere isolato in quelle cognizioni che esclusivamente gli appartengono. Senza estendermi su di ciò, prego in genere l'artista ad istruirsi bene nella Geografia, nella Storia e nella Mitologia. Se alcuni bravi pittori avesser voluto impiegare parte del loro tempo in questa piacevole occupazione, non si sarebbero fatti deridere per mezzo di anacronismi puerili.

DISTRIBUZIONE DEL LUME.

Uno de' grandi meriti ne' quadri di Pusino è la ben intesa distribuzione del lume; perchè nelle sue opere più accurate egli ha legata la composizione con tre lumi principali che ha fatti scendere sopra una nuvola, una fabbrica, una figura od altro.

Situando il disco solare in mezzo del quadro, rimarranno sacrificate nell' ombra le fabbriche sottoposte alla linea che è fra il sole e l' occhio, restando infinitamente più indietro di quella la luce. Se vi sarà un tem-

pio, un ponte, e cose simili poste sotto l' orizzonte, ne vedremo illuminata la parte superiore più o meno estesa, secondo la larghezza dell' edificio a proporzione del luogo ov' è situato, e conforme alle leggi della prospettiva. Gli oggetti laterali riceveranno il chiaro, il quale verrà gradatamente a risolversi con tutta la sua forza nell' avanti del quadro

Il lume che percuote gli oggetti vicini fa risaltare le cose colorite, il colore è conseguenza della luce e minima è d' altronde la quantità dell' aria che trovasi fra l' occhio e l' oggetto. Il gioco delle tinte deve a questo prudentemente contribuire; poichè se tutte le parti circostanti fossero di tocchi vivaci, verrebbe fra quelle confuso il prototipo di ciò che si è voluto rappresentare.

È certamente la condotta del lume una delle cose più essenziali, tanto per un pittore di paesi che di storia, essendo la luce e l' ombra ciò che a prima vista figura in ogni qualunque rappresentanza: ed in fatti veggiamo che in tutte le opere dei felici ingegni la disposizione del lume è una delle parti più belle ed importanti del quadro.

COMPORRE DI PRIMA INTENZIONE.

Il caso non produce mai cose perfette. Può per altro la fervidezza dell'ingegno eccitare un fuoco irrefrenabile nell'atto che si abbozza, l'impeto del quale non dia luogo alla riflessione. Un bell'effetto di lume, un bel partito di ombre possono produrre un quadro piacevolissimo, nel quale si legga la felicità dell'estro pittorico, come suol brillare quello poetico allorchè un dotto improvvisatore spiega le forze della propria fantasìa sopra un interessante soggetto. Può nascere dico un bel quadro di effetto, ma non privo di eccezioni. E questo è il caso remotissimo che una combinazione di circostanze fisiche, e morali produce qualche cosa di buono: ed allora non si ritocchi, nè si tormenti la felice composizione, la quale nata co' suoi difetti, volendoglieli togliere, perderebbe, per dir così, la sua bella fisonomìa, ed il pregio della spontaneità che caratterizza il genio del pittore e del poeta.

COMPORRE RAGIONATAMENTE.

Le arti d'imitazione debbono per quanto è possibile avvicinarsi alla natura. Essa presta una immensa varietà di oggetti e di combinazioni, le quali offrono al pittore la scena che vorrà rappresentare nel genere cui sarà chiamato dalla sua inclinazione.

L'esempio degli attuali accurati pittori venga francamente seguito dal giovane principiante, non ommettendo le debite meccaniche diligenze, onde il quadro che si propone di fare non perisca, prima che venga naturalmente consumato dal tempo.

Dopo fissata la linea dell'orizzonte e quella del piano, situato il punto di vista, distribuita l'irregolarità del terreno, e determinate le masse di chiaro e di oscuro (il tutto corredato dalla prospettiva) si abbozzerà leggermente il quadro con buoni colori, sopra una tela preparata in bianco. L'insieme generale paleserà i difetti, e questi di mano in mano verranno corretti nel ritornar sul lavoro, e ridipingendo il quadro dal cielo fino al primo piano. Tal metodo è necessario per la

bellezza, e per la durata dell' opera.

Dissi altrove che è concessa maggior libertà al paesista, che al pittore d'istoria per introdurre il bello ideale nella sua tela; poichè sebbene abbia le regole generali che al detto pittore d'istoria appartengono, pure non è obbligato com' esso alle proporzioni individuali e precise. Non debbe però lasciarsi sedurre da quel fantasma di genio che niuno può ardire di appropriare a se stesso.

Appartiene al parere altrui il giudicare se vi sia genio, o no nelle opere; e se pure taluno avrà la somma avventura di sentirsi attribuire tal lode, non dovrà perciò abbandonarsi all' arbitrio dell' estro, da cui sarebbe forse condotto al di là del vero bello, il quale non ammette ciò che si allontana dalla natura. Non è che una linea impercettibile quella che divide il bello ideale dalla caricatura.

TENDERE AL SUBLIME.

La ragione, il giudizio, ed il sapere debbono esser la guida di ciascuna operazione. Entro adunque questi limiti procuri chi ab-

bia sortito grandi doni dalla natura di perfezionarsi coll'assiduo studio del vero, cercando il bello per mezzo del paragone, e tendendo sempre al sublime, col battere la via che ad esso conduce. Quegli all'incontro che non abbia ancora palesato nelle sue opere il genio, non dovrà per questo disperare che il tardo suo ingegno non si sviluppi in appresso. L'industria, l'assiduità nel far corrispondere tutte le regole a favore della composizione, la scelta dei grandiosi partiti analoghi al proprio gusto, l'interessare il riguardante per mezzo delle figure che rappresentino qualche fatto già noto, saranno i mezzi per cui potrà conseguire anch'egli la meritata lode, Accolgano entrambi le mie debili considerazioni, come quelle di una dilettante paesista, che per solo amore di questa bell'arte ha frammischiato alle cure domestiche studi sì ameni. Sia la presente operetta la prima scintilla che accenda la volontà di un qualche dotto ingegno a spiegare, ed accrescere gli accennati precetti, cedendo io di buon grado a chi possa darne de' migliori.

FINE.

INDICE

DEGLI ARTICOLI CONTENUTI NEL PRESENTE VOLUME.

PARTE PRIMA

DISEGNO

PARTE SECONDA

COLORITO

PARTE TERZA

COMPOSIZIONE

F. I
D
E
A
B
F. II.
H
K
I
L
M
F
G
F. III.
V
P
S
V
V
T
Q
V
R
Y
X

T. II.

T. III.

ORDINE TOSCANO

T. IV.

Fig. 1.
M.1
M.13.
M.3 ¾
Fig. 1.
M.3.
M.2.
ORDINE TOSCANO
M.1
Mod. 17 ½
M.1
Fig. 2. 3.
M.4. p.4 ½

T. V.

Fig. 1.
M. 2.
M. 1
Moduli 2. p. 10
M. 2. p. 8.
Mod. 16.
Mod. 5 ½
M. 2.
Fig. 2.
Fig. 3.
ORDINE DORICO

Fig. 1.
M. 2
Mod. 1.
Mod. 1 ½
M. 1
M. 1 ½
M. 1.
M. 1
M. 1.
Mod. 14
½
Mod. 20.
M. 1 ½
Fig. 2.
Mod. 3
M. 2
Mod. 5.
Fig. 3.
ORDINE DORICO

T. VII
Fig. 1
M. 2.
7
10
M. 2. p. 14.
M. 6.
8
7½
10
5
6
M. 1
M. 1. p. 12.
Mod. 18.
M. 4 ½
F. 2.
Fig. 3.
ORDINE IONICO

Fig. 1.
5
7
p. 15.
p. 16
p. 10 ½
M. 1.
p. 25.
M. 17.
M. 4 ¼
M. 3.
M. 2
Fig. 2.
ORDINE IONICO
Mod. 22.
M. 5 ½
Fig. 3.

Fig. 1.
Mod. 2.
Mod. 1.
Moduli 2. par. 14.
Mod. 7.
Mod. 2
p. 17. ½
p. 16.
M 2
Mod. 5.
M 1½
Mod. 20.
Mod. 4. ⅔
Fig. 2.
ORDINE CORINTIO
Fig. 3.

Fig. 1.
M. 2.
Mod. 2
Mod. 18.
M 4 ½
Fig. 2.
Mod. 25.
M. 6.
F. 3.
ORDINE CORINTIO

T .XI
Fig.1.
M. 2
M. 2 .
M. 1.
p.14.
M. . 2 . p.14 .
M . 7 .
M . 2
M . 1 ½
M . 1 ½
Mod . 20 .
M . 16 ⅔
Mod . 25 .
M. 4 ⅔
M 7
Fig. 2.
Fig. 3.
ORDINE
COMPOSITO

Fig. 1.
Mod. 2. p. 15.
Mod. p. 16.
M. 2
M. 1. p. 12.
M. 2.
M. 18.
M1
M1
Mod. 25.
M. 4½
M. 3.
M. 2.
Fig. 2.
M. 6.
F. 3.
ORDINE COMPOSITO

T. XIII
F. I.
A
D
B
D
C
H
H
H
H
I
I
L
H
K
I
L
I
L
L
F. II
A
B
C
H
H
H
M
L
N
P
P
I
I
I
I
O
O
O
O
O
L
L
L